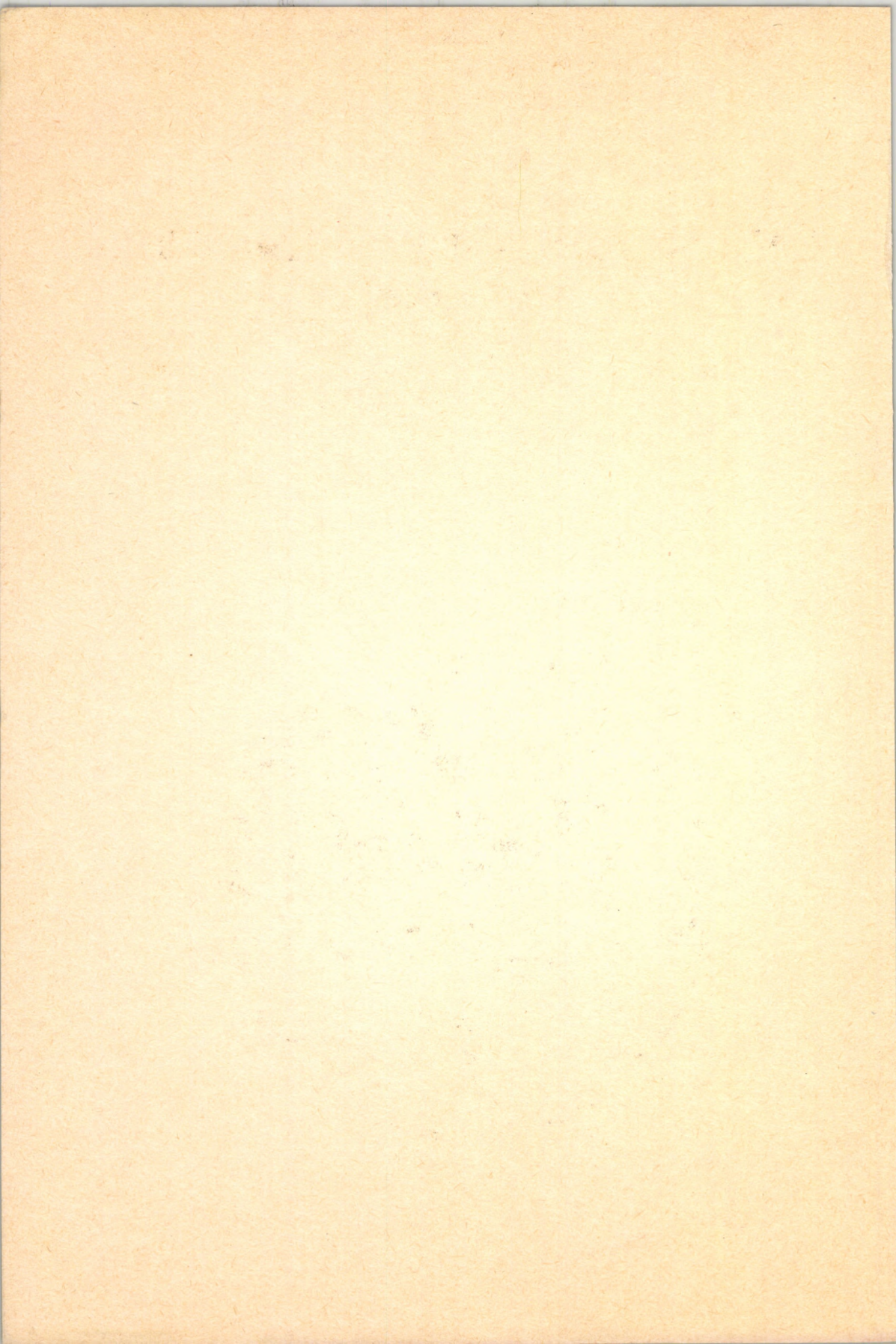


TÁNCSTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1986—1987





Táncstudományi Tanulmányok
1986—1987

TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1986—1987

Szerkesztette:

FUCHS LÍVIA és PESOVÁR ERNŐ

Kiadja:

A Magyar Táncművészek Szövetsége
Tudományos Tagozata

Budapest, 1987

© A Magyar Táncművészek Szövetsége
Felelős kiadó: Török Jolán

A kötet a Művelődési Minisztérium támogatásával jelent meg
(Kézirat gyanánt)

A címdalón:

Fémkorongra karcolt obi-ugor totemisztikus rituális jelenet
(i. e. I. évezred)

ISSN 0564—8335

8717033 MTA Sokszorosító, Budapest, F. v.: dr. Héczey Lászlóné

TARTALOMJEGYZÉK

TÁNCKULTÚRÁNK A REFORMKORBAN

<i>Arany László</i> : Magyar táncársaságok a 19. század első felében	9
<i>Major Rita</i> : Romantika és nemzeti tánc történet (1833–1848)	25

SZÁZADUNK TÁNCMŰVÉSZETE

<i>Kaposi Edit</i> : A magyar társastánc-szakirodalom forráskritikai vizsgálata II.	49
<i>Gunhild Schüller</i> : A bécsi kifejező tánc	77
<i>L. Merényi Zsuzsa</i> : Egy kinetográfiai leletről	87
<i>Volly István</i> : Emlékeim a Mária-lányok „tánczenéjének” születéséről . .	99
<i>Kővágó Zsuzsa</i> : Milloss Aurél színházi koreográfiái I. (1936)	117
<i>Körtvélyes Géza</i> : Változások a jelenkor táncművészetében I.	139
<i>Natalja Csernova</i> : Bojár csikov táncszínháza	153

TÁNCELMÉLET

<i>Kútszegi Csaba</i> : A színpadi táncművészet kommunikációelméleti megközelítésének lehetőségei	167
---	-----

TÁNC HAGYOMÁNY ÉS TÖRTÉNELEM

<i>Maácz László</i> : Szertartásos lakodalmi táncaink III.	197
<i>Falvay Károly</i> : Szempontok körtáncaink tartalmi és funkcionális vizsgálatához	211
<i>Pesovár Ernő</i> : A magyarországi cigány tánc hagyomány történeti jelentősége	237

TÁNCÉLET

<i>Pálffy Gyula</i> : Egy mezőszéki falu táncélete	261
--	-----

A FINNUGOR NÉPEK TÁNC HAGYOMÁNYA

<i>Felföldi László</i> : A finnugor népek néptánc kutatásáról	291
<i>Maria J. Zsornickaja</i> : Az obi-ugor népek tánc hagyomány	313

TABLE DES MATIERES

L'ART CHORÉGRAPHIQUE EN HONGRIE A L'ÉPOQUE DES RÉFORMES

<i>Arany, László</i> : Compagnies hongroises de danse dans la première moitié du 19 ^e siècle	9
<i>Major, Rita</i> : Romantisme et histoire nationale de la danse 1833—1848	25

L'ART CHORÉGRAPHIQUE DE NOTRE SIECLE

<i>Kaposi, Edit</i> : Analyse critique des oeuvres sur les danses en société de Hongrie. II ^e partie	49
<i>Schüller, Gunhild</i> : La danse expressive viennoise	77
<i>Merényi, Zsuzsa</i> : Une trouvaille cinématographique	87
<i>Volly, István</i> : Mes souvenirs sur la naissance de la musique de danse des filles de Marie	99
<i>Kővágó, Zsuzsa</i> : Art choréographique théâtral d'Aurél Milloss	117
<i>Körtvélyes, Géza</i> : Changements dans l'art choréographique de notre temps	139
<i>Tchernova, Natalia</i> : Théâtre de danse de Boyartchikov	153

THÉORIE CHORÉGRAPHIQUE

<i>Kútszegi, Csaba</i> : Possibilités d'aborder l'art choréographique scénique du point de vue de la théorie des communications	167
---	-----

TRADITIONS DE DANSE ET HISTOIRE

<i>Maác, László</i> : Danses rituelles de noces III. (Analyse historique des fonctions)	197
<i>Falvay, Károly</i> : Quelques points de vue pour l'étude du contenu et des fonctions de nos rondes	211
<i>Pesovár, Ernő</i> : Importance historique des traditions de danse des Tziganes de Hongrie	237

LA DANSE DANS LA VIE

<i>Pálffy, Gyula</i> : La danse dans la vie d'un village transylvain	261
--	-----

TRADITIONS CHORÉGRAPHIQUES DE PEUPLE FINNO-UGRIENS

<i>Felföldi, László</i> : Recherches chorégraphiques chez les peuples finno-ougriens	291
<i>Jornitskaya, Maria, Ja.</i> : Traditions chorégraphiques des peuples obi-ougriens	313

TÁNCKULTÚRÁNK A REFORMKORBAN

L'ART CHORÉGRAPHIQUE EN HONGRIE A L'ÉPOQUE DES RÉFORMES

MAGYAR TÁNCTÁRSASÁGOK A 19. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN

„A' nemzet' belső életéből, érzéséből, jelleméből 's a' nemzetiség' szelleméből merített táncz, hamisíthatlan bizonyságlevele a' nemzet' romlatlan életének; 's a' nemzeti nagyság, büszkeség vagy elnyomattatás' kisugárzása és emeltyűje a' művelődésnek. — Így ösmerünk minden nemzetnek tánczában saját önmagára . . . Így végre a magyarra, méltóság, erő, dicsőség, 's kellemteljes mozdulataiban, — kinek homlokáról olvashatjuk: 'én szabadságra születtem'. Ha akármely nemzet tánczának eredetét' akarnánk kikeresni, a' biztos forrás a' nemzet születése szirtjénél csergedez, 'a foly annak utolsó haláláig, — mellyet nem követend soha feltámadás. Azért szükség, hogy a' nemzet 'eredeti jellemének e' kiegészítő részét méltó figyelembe véve, gondoskodjék annak miveléséről, 's eredeti tisztaságban fenntartásáról'”¹

A reformkor hangulata árad e sorokból, azé a koré, melyben a liberális nemesi gondolkodás nemzeti múltunk felelevenítésében látta az erőt a dicsőséges nagy dolgok véghezviteléhez, ahhoz, hogy a francia forradalom hatására évszázados Csipkerózsika álmából ocsúdó nemzet magára találjon, ráeszméljen önálló létének lehetőségére.

Ebben a nemzeti lelkesedéstől átítatott korban a politikai szerepben, műveltségben, vagyonban egyaránt szétagolt társadalom nagyban meghatározta a művészeti ágak fejlődését, gátló vagy serkentő tényezőként befolyásolva alakulásukat. Mivel a Habsburg abszolutizmussal szemben nemzeti törekvéseket képviselő felvilágosult közép- és kisnemesség a politikai hatalomban háttérbe szorult az udvar-barát arisztokrácia és főpapság mögött, a függetlenségért, haladásért jó ideig csupán kulturális téren folyhatott a harc. Ezért megfelelő politikai fórumok hiányában az írók és művészek tágabb körben keresték szerepüket a nemzeti fellendülés, a polgári nemzetállam megteremtése terén. A politikai és szellemi elnyomás miatt az újjáéledő irodalom számára létkérdésnek tűnt a színpad meghódítása, ahogy Kölcsey Ferenc is megfogalmazta: „A' nemzet szívéhez . . . minden kétségen túl legegyszerűsb ösvény a' játékszini költésben nyilhatnék meg.”² E cél elérésében nyújtott hatásos támogatást a színpadon megjelenő tánc, zene és viselet is, megfelelően igazodva a kor szellemi irányvonalához.

Érdekes jelensége a kornak, hogy a társadalmi fejlődés ideológiai irányát az írók ismerték fel leghamarabb. Ennek megfelelően alakították ki programjukat, s hasonlították össze a Nyugat — kivált a felvilágosodás hívei: Lessing és Herder, s a klasszicisták: Schiller és Goethe — filozófiai, esztétikai rendszerével, és adaptálták a hazai viszonyokra. Esztétikai következtetéseiket a társadalmi szükségszerűséget tükröző élő irodalom alapján dolgozták ki, állították előtérbe, s ezzel meghatározó jelentőségű befolyást gyakoroltak a művészeti ágak, köztük a színpadi nemzeti tánc alakulására is. Így követhetjük nyomon a 19. század első felében táncaink fejlődési folyamatát.

Egyik ágon Csokonai Mihály már a 18. század végén utat mutatott népies hangvételével, parodisztikus, szatirikus vagy éppen realizisztikus nézőpontú megközelítésével, felmutatva a hazai valóság talajából kinövő művészet lehetőségét. Szemléletmódja azonban sokáig nem talált folytatásra, mert a 19. század elején megfogalmazódó szellemi irányzatok hűen tükrözték az esztétikai változásokat is. Talán csak *Balog István* – vándor színtársulat igazgatója – darabjaiban találkozhatunk hasonló tendenciával. (Például az *Angyal Bandi* című, 1812-ben készült betyár témájú művének táncainál.)

A húszas évek Kazinczy Ferenc fémjelezte klasszicista stílusa – Shakespeare-t, Molière-t, Goethe-t fordított a színtársulatok számára – hat legkevésbé a nemzeti tánc alakulására, mivel annak mély, népi gyökerei kizártak minden lehetőséget, ami nem a nemzeti jelleg kifejezését eredményezte.

A nemzeti érzés erősödése azonban lassan átvezetett a romantika mozgással, élettel teli ábrázolásmódjába, a nemzeti múlt iránt megnyilvánuló érdeklődésbe. Magyaroztatát Kölcsey Ferenc – akinek esztétikai nézetei a társadalmi körülményekhez és a valósághoz fűződő viszonyából nőttek ki – így fogalmazta meg: „A’ hősi kor a’ maga regényes alakját századról századra nemcsak megtartja, de öregbíti, ’s a’ nemzeti lelkesedésnek és poezisnek sokáig tartó táplálatot nyújt . . . A’ nemzeti hőskor hagyja maga után a’ nemzeti hagyományt.”³ A századelő eszmei áramlatainak megfelelően alakult ki a nemzeti táncsal kapcsolatos romantikus elvárás, nevezetesen, hogy a magyar sajátosságok méltó képviselője legyen. Tehát ekkor öltötte magára a múlt méltóságteljes, férfias, nemesi magatartásának hősiességét, vált népszerűvé a vitézi toborzó tánc, éledt újjá a már elfelejtett „ázsiai gravitású” nemes lassú táncunk, alakultak ki a társasági körmagyarok, és kísérletek történtek a nemzeti balett formakészletének kialakítására. Meg kell itt említeni, hogy század eleji párostáncaink, a forgós-forgató és a verbunk karakterű páros közül ez utóbbi vált a verbunk méltó párjává. Zenei vonalon: a verbunkos korai időszakában már romantikus kolorittal jelentkezett és teljesedett ki a 19. század elejére. Ez érthető is, hisz eredetét nem egy vagy egyes tájak jellegzetes hangszere, énekes zenéje alapján követhetjük nyomon, hanem „egyelőre ismeretlen gyökerekből – melyek között azonban világosan felismerhető a magyar népies muzsikálás hagyománya (hajdútánc–kanásztánc), az Iszlám stílusának s egyes közel-keleti, balkáni, szláv stílusnak kisugárzása, alighanem cigány közvetítéssel, hozzá az újabb bécsi-olasz muzsika elemei – 1750 táján, a katonai toborzások jellegzetes kísérőjeként alakult ki”⁴. Az 1830-as évekig azonban „töltelékszám” maradt a vegyes, zenés játékokban, s csak ettől kezdve kapott fokozatosan zenedramaturgiai jelentőséget a kialakuló magyar táncjátékokban.

A század közepéhez közeledve változott az esztétikai irányvonal is. Bajza József a jelen életre, az emberi cselekvés fejlődési törvényszerűségének ábrázolására hívta fel a figyelmet, és a színpadra, mint a polgári fejlődés fórumára, hogy a színházzal nemzeti célokat kívánnak és fognak egybekapcsolni. (Ekkor ő a Nemzeti Színház igazgatója.) Így jutott el művészetünk a negyvenes évek elején ahhoz a követelményhez, ami a való élet ábrázolását tűzte ki célul. Henszlmann Imre – esztéta, a reformkövetelések egyik elméleti kidolgozója – írta: „a’ művészet csak akkor tökéletes, ha az élettel közvetlen kapcsolatban van, mikor abból kifejlődik, ’s viszont arra visszahat”⁵. Erdélyi Sándor 1848 előtti művészetének legfontosabb esztétikai hitvallását fogalmazta meg, amikor ezt írta: „Az akaratra munkálni legyen feladata drámáitoknak, hozzátok színpadra az

élet világos és sötét oldalait, bűneit, erényeit, jó-rossz embereit kivétel nélkül, örök igazságba mártott ecsettel.”⁶ A forradalom előtti években Sükei Károly a művészi kifejezés középpontjába a közakaratot, közszellemet állította, ami társadalmi súlyánál fogva teszi alkalmassá az irodalmat politikai feladatok vállalására. Tehát eljutott egy új értelmezésben az irányköltészethez, miközben megvetéssel szólt a romantika túlhaladott vonaláról: „Ha őseink hitregéjének idő viharai által szétszaggatott jelképcsafrangjait búvárkodva keresitek — írta —, nem fogjátok soha a' költészet központjait megtalálni.”⁷ Petőfi Sándor — az irányköltészet egyik képviselője — népi hangvételével új világot teremtett, ami a romantika stilizált népies világával szemben egy természetesebb, egyszerűbb, köznapibb realitást jelentett. Színpadai tánc kultúránkban is megfigyelhető ez a változás. A mesterséges táncokat felváltotta a néptánc művészi feldolgozása, az idegen mintákra készült körmagyarok helyét a báltermekben is a csárdás foglalta el, s a nemzeti balett kialakítását a természetesebb népi mozgásmód felhasználásával kívánták megvalósítani.

Láthatjuk tehát, mekkora változáson ment keresztül nemzeti gondolkodásunk, művészetünk az elmúlt alig több mint harminc év alatt, amit hűen tükröz táncéletünk 19. század eleji alakulása is.

A színpadai nemzeti tánc előzményeinek szárait követve a 18. század közepéig kell visszanyúlnunk. Már ekkor találkozni magyar táncsal az iskolaszínpadokon felvonások közben, színdarabok betétszámaiként a latin nyelvű dialógusok közé ékelődve magyar kórusokkal, dalokkal egyetemben. Színpadai tánc kultúránk azonban csak a 19. század második évtizedében kezdett fejlődésnek indulni, korábban ugyanis alig találni olyan darabot, ami eredeti magyar táncot tartalmazott volna. Úgy látszik, ez nem volt véletlen, mert a népi eredetű verbunk is először a főúri körökben hódított, és ennek hatására a Bécsben élő felvilágosult magyar újságírók vetették fel elsőnek nemzeti táncunk színpadra alkalmazásának szükségességét. Egyrészt a nemzeti tánc formakészletének kialakítása volt a követelmény, másfelől a főúri kastélyszínpadokon és a német színházakban fellépő külföldi balett-táncosok láttán merült fel a nemzeti balett kialakításának lehetősége. Azonban míg külföldön a királyi udvarok anyagi bázisa és kulturális igénye teremtette meg az alapot a balett kialakulásához és fejlődéséhez, addig Magyarországon, a történelem folyamán kialakult társadalmi helyzet minden hasonló lehetőséget kizárt.

Az 1820-as és 30-as években érlelődött meg az a felismerés — mint tudjuk, a figyelem ekkor kezd a múlt felé fordulni —, hogy a magyar tánc, zene és viselet nemzeti sajátosságaink hordozója, olyannyira, hogy íróink többsége kultúránk értékes kincsének, hazafias érzelmek, nemzeti illúziók egyik hatásos kifejező eszközének tartották. Ezt példázza hangszeres verbunkos muzsikánk is. Kialakult formakészlete egyértelműen jellemzi: „a bokázó, a jellegzetes figuráció, lassú és friss váltakozása, . . . élesen tagolt, de széles ívben lendülő dallamszövet, markáns és sokoldalú ritmuskészlet — ami — a cigánybandák végtelenül hajlékony, . . . keletiesen ékes, melengető-erlringató előadásában” hódít, írja róla Szabolcsi Bence.⁸ Nem véletlen tehát, hogy nemzeti színpadai táncunk *Farkas József* híressé vált verbunkjával aratta első nagy sikerét Pozsonyban, 1825-ben.

Farkas József — kit Borzas Farkas névvel is illettek — korának egyik legnevesebb táncosa volt. Egyéni táncolási módját már egész fiatalon kifejlesztette azzal, hogy a

Párizsban tanult spicctechnikával és egyéb balettes elemekkel fűszerezte vitézi toborzó táncát. (Ez a táncforma, mivel nem volt regionális jellegű – a verbunkoshoz hasonlóan –, alkalmas lehetett a balettes elemek és a spicctechnika beépítésére). Úgy látszik a magasabb technika foglalkoztatta jobban, mert legnagyobb sikerét is erősen balettesített verbunk táncával aratta 1825-ben Pozsonyban, a koronázási ünnepségeken. Ország-szerte kedvelt táncos és tánctanító lett, s hallatlan népszerűségére jellemző, hogy amikor a Német Színház szerződteni kívánta, ő ezt visszautasította. Kassán 1829-ben megalkotta az első magyar balettet, a *Véletlen vőlegény*-t, amelynek magyar alakjait már hazai környezetben szerepeltette, és ezáltal segítette elő nemzeti táncunk színpadi térhódítását. Mint első magyar táncost hirdették mindenhol, ahol csak megfordult. 1832-ben elsőként utazott külföldre a híres Bihari-féle cigányzenekar kíséretében, és Bécs, Párizs, Milánó nagyszerű sikerek színhelyei lettek. Érdekes azonban, hogy a bécsi fellépésről szóló híradás már arról számolt be, hogy bár „néző-táncz”-ról, tehát balett-ről volt szó, bemutatott táncában inkább a nemzeti jelleget hangsúlyozta, minthogy az a „magasabb pantomímia” körébe tartozik. „Farkas úr nemzeti magyar köntösben ... zrínyi dolmányban, 's kard-övedzve lépett fel, leoldván ezt, Bihary szívreható hangzaitaihoz illesztgeté bokáit 's fejtegeté a magyar táncz bájoló tulajdon kecséit, személyes ügyességének a' könnyű lejtés 's deli maga tartás voltak leginkább saját, elmaradtak nála a' szörnyű 's fárasztó grotesk szöckelések, melyek egyébiránt másféle művészek tánczaiban szükséges tulajdonképpen veritékezve mutatkoznak. Farkas ur tánczában minden hajlat 's mozdulat nemes, és igazán nemzeti volt.”⁹ 1834-ben a Kassáról érkezett és 1833-ban Budán letelepült színtársulathoz szerződött, ahol a német származású *Kaczér Ferenc* és az erdélyi *Szöllősy Szabó Lajos* táncmesterek mellett látott el táncalkotói feladatot. Felújította *Véletlen vőlegény*-ét és az *Asszony esztrenga* (1834) című balettjét. Farkas *Véletlen vőlegény*-e és Szöllősy *Haramiabanda* (1843) című kétfelvonasos cselekményes tánca jelentette az énekes játék mintájára, a táncjáték kialakítása érdekében tett korabeli kísérletet. No ne gondoljunk eredeti darabokra, mert a táncjátékok kezdeményei még a bécsi közvetítésű varázssoperából (Zauberoper) és tündérbohózatból (Zauberposse) táplálkoztak. (Hasonló vonások fedezhetők fel már *Láng Ádám Az álmos fonólánnyok* (1821) című „néma jelenésekből rakott magyar balett”-jében is. A megelőző énekes-játékokhoz képest határozott fejlődést mutat a táncjáték. Benne lényeges zenedramaturgiai elkülönülés figyelhető meg azáltal, hogy míg a pantomimet közhelyzene kísérte, addig a zárt táncbetétekben a verbunkos hódított. A táncok erősen feldolgozott formában kerültek bemutatásra. Farkas Józsefet már régóta foglalkoztatta a kor nemzeti jellegét kifejező méltóságteljes férfitánc társasági formájának kialakítása. Így a *Véletlen vőlegény* quadrille formáihoz igazodó körtánca már határozott előrelépést jelentett a szabályozott magyar tánc megteremtése felé vezető úton. Tánca azonban közel sem ért el olyan átütő sikert, mint később Szöllősy *Körmagyar*-ja.

Farkas nem sokáig maradt a színháznál, mert egyrészt a három, Bécsből szerződ-tetett táncosnő jelenléte és képessége nagyban meghatározta tevékenységük lehetőségeit: őket elsősorban „eszményi” táncokban kellett foglalkoztatni. Másrészt a „két dudás” szakmai rivalizálása addig éleződött, hogy a végén már egyik sem volt hajlandó a másik darabjában táncolni. Farkas továbbra is vándor társulatokkal járta az országot, s 1835 őszén ismét Bécsbe ment. Idehaza számos helyen tanított körtáncát népszerű-

sította, majd a forradalom alatt rövid időre ismét a Nemzeti Színház tagja lett, s ezek után már csak tanítással foglalkozott.

Farkas József, a nemzeti tánc ügyében kifejtett tevékenységével múlhatatlan érdemeket szerzett abban, hogy a magyar tánc nemzeti jellegét legjobban hangsúlyozó mozgásanyagot olyan balettes elemekkel próbálta szintetizálni, melyek a tánc társasági formáinak, vagy a nemzeti balett kialakításának lehetőségét biztosították.

Ugyanezt példázza *Szöllősy Szabó Lajos* — aki Farkas stílusához állt közel — munkássága is. Ő is előbb színészként kezdte, majd figyelme hamarosan a táncos pálya felé fordult. 1830-tól már a kassai színtársulat táncmestere, azé a társulaté, amelyik 1833-ban Budán letelepült. Mint tudjuk, itt Kaczér Ferencsel együtt látta el a táncmesteri feladatot, és 1835-ig a tánciskola vezetését is. Bemutatott táncjátékai egyike a *Nagyidai lakodalom*, melyről a kritika már elismerően szólt. Benne a cigány karaktertáncok mellett a társadalmi illúziókat keltő verbunk is szerepelt, és a lakodalom, amely néprajzi jelentőségénél fogva biztosított teret a magyar táncok színpadi megjelenítésére. Tehát a meghatározott hazai környezetben játszódó táncjátékok teremtették meg annak lehetőségét, hogy bennük a magyar táncok megfelelő szerephez jussanak, és a cselekmény menetéhez kapcsolódva segítsék a műfaj fejlődését. Ebben figyelhető meg az alkalmazott táncok fejlődési folyamata is; az idegen arlekinádák eszményi táncai helyére lassan nemzeti táncok kerültek, kezdetben csupán színfoltként, majd egyre szorosabban illeszkedve a témához. Ezek között találjuk *Balog István Angyal Bandi*-jának csikós táncát, a *Haramiabanda* dudaszó mellett járt „nyolcas pásztori táncát”, vagy a *Nagyidai lakodalom* verbunkját, „ötös tamburin cigány táncát” és ugrós magyar táncát.

A táncjátékok folyamata ezek után megszakadt, ugyanis 1835 őszén feloszlatták a tánciskolát, és elbocsájtották a magyar táncosokat. Majd csak 1837 után, a Pesti Magyar Színház megnyitásával nyílt szerény lehetőség a fővárosban, hogy táncmestereink és tánc társaságaink bemutatthassák nemzeti tánc és balett darabjait. Addig újra hódítottak az arlekinádák a színháznál 1837-től egymást váltó idegen balettmesterek műveiben, s a bennük erősödő eszményi táncok csaknem teljesen kiszorították nemzeti táncunkat. Ha mégis bemutatták, hát borzalmasan eltorzítva, mint karaktertáncot szerepeltették, esetleg groteszk beállításban. „A'Hasenhut által koholt csikós táncz ma ismét csömörrel tölté el az egészséges magyar gyomrot; kinek kis képzelete van magyar, kivált paraszt táncról, undorodva fordul el e'tót gatyába öltözött balletmester úrtól, ki kötéltánczosi szökéseket teszen, ficzámító lábfeszítésekbe erőtetí magát és ráfogja, hogy az magyar táncz. Még ízetlenebbek Gubicsek tipegéseí, mintha hasfájás kergetné, és azok a' női szerénységgel sehogy'meg nem egyeztethető férfias szökések!!! Színpadunkról a' magyar táncz általában, de kivált a' női egészen kihalt.”¹⁰ Így a magyar tánc lelkes hívei tánc társaságokat szervezve folytatták nemes feladatukat, méltó szimpátiát keltve nemzeti ügyünk, táncunk és zenénk iránt.

Közben Szöllősy gyakorlati munkásságával segítette elő a magyar balett megteremtésének lehetőségét, de tehetségét mégis csak a nemzeti és társasági táncok fejlesztése terén tudta kamatoztatni igazán. A harmincas évek elején készített magyarjai mutatták azt a stílusalkotói folyamatot, mely elvezetett nagy közönségikert aratott körtáncáig.

A *Körmagyar* stílusa fejezte ki legjobban a nemzeti táncsal szemben támasztott

romantikus elvárás, a nemesi, hősi illúziók felkeltését. Szöllősy 1841-ben alkotta meg híressé vált társasági táncát, a Körmagyart, amelynek zenéjét *Rózsavölgyi Márk* szerezte. Formája a quadrille mintájára, motívumkincse pedig stilizált magyar és lengyel táncra épült a kor ízléséhez igazodva, megfelelő módon egyszerűsítve a színpad magasabb technikáját. A Körmagyar osztatlan sikerén felbuzdulva a kisebb-nagyobb táncmesterek egymás után alkották meg társasági táncaikat. (Például: *Veszter: Társalgó, Kőhegyi: Vigadó, Lakatos: Sortánc, Tréfás csárdás, Thury: Nemzeti körtánc, Névtelen, Mikola-Perron: Enyelgő* stb., hogy csak az ismertebbeket említsem). Azonban egy sem érte el Szöllősy sikerét, s hosszabb-rövidebb idő után a feledés homályába merültek. Hogy milyen hatással volt a Körmagyar a báltermek közönségére, azt legszebben a Regélő Pesti Divatlap tudósítója írta le: „Szöllősy Szabó Lajos a 'körtánc' alkotója a napokban hagyandja el fővárosunkat, ... hazánk több vármegyéjét szándékozik meglátogatni ... 's elmondhatni róla, hogy fővárosunk' magyarosítására ennél fogva nem csekély mértékben folyt be, mert elnézvé, hogy maga a 'tánc' is már nemzetisedés' eleme, találkoznak sokan, kik a 'táncról' a 'nyelvre' kapának kedvet, ha már táncolni tudok – mondák – beszélni is megtanulok magyarul ... Fogadja őt mindenütt magyar szívességgel.”¹¹ Az országot járva – főleg Erdélyben – tanított, s szerzett elismerést egyre fényesebb sikereket arató körtáncával. 1845 őszén érlelődött meg benne az elhatározás, hogy külföldi útra táncársaságot szervezzon. Azonban a következő híradás már arról számol be, hogy Debrecenben Dobozy Károly zenetársaságának búcsúhangverse nye „díszét növelé a Szöllősy-pár ügyes tánca”¹². Valószínű, hogy Szöllősyék a társasággal mentek Bécsbe és Berlinbe. (A színlapokon ugyanis csak 1846 végén szerepel a neve.) Ezután 1847 júliusában *Lakatos Sándor*, aki „utazó táncársaságát több ügyes gyermektánczossal szaporítá ... Szöllősyvel egyesült, úgy hogy jelenleg 12 tagból állván a derék igazgatók társasága”¹³. Így kívántak nagyobb körutazást tenni az országban és külföldön, de tervük nem sikerült, mert „Lakatos Sándor magyar táncművész hosszabb betegeskedés miatt kénytelen volt felhagyni szándékolt műutazásával”¹⁴. Ezek után Szöllősy lemondott a táncársaság további szervezéséről, járta az ország különböző városait és 1848 decemberében fellépett *Kilányi Csata Fehértemplomnál* című táncában. Részt vett a forradalomban, s a szabadságharc bukása után már csak táncitanítással és alkotással foglalkozott.

Gyermekeit is hamar a tánc szeretetére nevelte, fia, János már 6 évesen – 1833-ban – fellépett, lányai, Piroska és Róza szintársulatoknál táncoltak nagy sikerrel. Szöllősy többször készített számukra táncokat, melyek közül a legnépszerűbb a *Vasmegei csárdás* lett.

Szöllősy Körmagyarjával érte el a legnagyobb hatást a tekintetben is, hogy tánca – ha nem is mindenhol és teljes mértékben, de egy időre – megtörte az idegen táncok uralmát a báltermekben. Ennek ellenére az 1840-es évek elejére néptáncfeldolgozásai már nem arattak osztatlan elismerést a kritikusok körében. Az egyik meg is jegyzi: „Bár Veszter Sándor, kiből több ízlés látszik, 's a' hozzá hasonló, ügyekezzenek tánczukat régi egyszerűségére visszaállítani. Az elkorcsosulást alkalmasint Farkas és Szöllősy' mesterkéleseinek köszönhetjük”¹⁵.

Ennek a feladatnak *Veszter Sándor* – aki meglepetésszerű gyorsasággal bukkant elő az ismeretlenség homályából – hallatlan lelkesedéssel fogott neki. Első emlékezetes külföldi útjáról a sajtó is csak később közöl némi adatot: „Szemünk szánk elállt, mikor

külföldi lapok után értésünkre esett, hogy egy hazánkfia, kiről mi, úgyszólván semmit sem tudtunk, a' világhírű Párisban, nemzeti becsületünkhöz bármi parányival is, azon szembetűnő méltánylás után ítélve, mellyel fogadtatott, jelesen adozik. E' hazánkfia Veszter Sándor tánczművész ... Ő tulajdonképpen színész; a' tánczban csak műkedvelő volt, de a' világlátási vágy oda vitte, hogy a' tánczot vegye elő, mivel külföldön ezzel gondolta magát jobban kitarthatni, mint német színészséggel vagy francziával is. 1839-ik febr. 18-án indult el Győrből két zenészből álló ismeretes bandájával; 's dec. 23-án még azon évben ért Párisba, 's 1840-ik áprilisban hagyá el a' világvárost"¹⁶. Útján a muzsika és tánc lelkes hívei segítették, köztük Bécsben „Amade császári zenegróf”, aki a királynak és a hercegeknek is bemutatta, és közbenjárására a zenekar egy császári ebéden muzsikálhatott. Stuttgartban Festetics grófnő férje Würtenbergi Sándor vette pártfogásába a társaságot. Párizsban 120 előadást tartottak, közülük jó néhányat a német, angol és amerikai nagykövetségeken. Hazaérkezve Pesten léptek fel, ezután csaknem az egész országban megfordultak, 1842-ben „egy ujjan szerkesztett még teljesebb bandával mellyet egypár, mind kétnembeli magyar tánczossal szaporítand, velök és általok a' magyar körtánczot, mellyet ő is Szöllősy szerint tánczol, a' külfölddel megismertetni”¹⁷. 1843 januárjában a Dobozy Károly által vezetett Bihari-Farkas féle zenetársasággal — Bihari a híres zenész leszármazottja, Farkas pedig világhírű cimbalmos, és mindketten különböző tánc- és zenetársaságokkal többször jártak még külföldön — egyesülve adtak búcsúelőadásokat a nemzeti színpadon. Az utolsó előadásuk — jan. 16-án — két szempontból is érdekes: először, hogy a zenészek csupa magyar, népies műveket játszottak, a másik az, ahogy táncoltak. „Legelőször is ifjabb Szöllősy lépe föl, 's olly könnyűséggel és bájjal lejté nemzeti tánczunkat, minőt színpadunkon e' nemben ritkán lehet látni. Egész ellenkezője volt ennek Kilián' — később Kilányi néven említik az újságok — feszes ügyetlen táncza, 's azon szerencsétlen kísérlete, miszerint a' Rákóczy-indulón — netán népszerűség-hajhászásból — magyart merészelt tánczolni. Hisz az istenért! mars-tactusra Wolff uram' műlovagai ugrálnak, de nem a' magyar ember, kinek táncza sajátos zenével bir. ... A' kis Tóth Samut követé Fitos, kinél geniálisabb magyar tánczost még soha nem látánk ... Az ő nem igénytelen lejtésmodjának legerősebb oldala az: hogy a nemzeti bélyeget mondhatatlan sajátsággal viseli magán ... Veszter befejezőleg Sárý kisasszonnyal a' népies magyart igen eredetileg, 's ismert nemes tűzével jára el”¹⁸. Veszterék felléptek Bécsben és Lipcsében is. 1845 szeptemberében Veszter Sándor egy érdekes programot küldött a Pesti Divatlaphoz: „az általa újon alakított, nemes irányban egyszerűsített 'társas magyar táncz' ügyében”¹⁹. Leírja, hogy először a csárdás rendezésén, átalakításán törte a fejét, mert ennél „illeteljesebb s nemesen-finomabb táncz” szükséges a közönségnek. Kritikát írt *Szöllősy Körtánc*-áról és *Kőhegyi Koszorú*-járól, s a francia négyes sokáig tartó életét is vizsgálva jutott el azokig a szempontokig, amelyek alapján megalkotta társas táncát. Október 13-án már vélemény jelenik meg a Rózsavölgyi zenéjére készült *Társalgó*-ról, hogy az előbb említett Szöllősy és Kőhegyi-féle körtánc közül az „ujdonan szerkesztett 'Társalgó'-ja áll legközelebb a valódi társas magyar táncz kitűzött céljához, miután ebben semmi legkisebb czikornyás, nehéz, fárasztó figura nincs, s az egész sima, könnyüded, bájteljes lejtésből, vagy inkább egyszerű sétalépésekből áll, s e mellett a magyar táncz eredeti jelleme is meg van benne, mi éppen nem bohóczo ugrálásból, hanem komoly méltósággal párosult kellem kifejezéséből áll”²⁰. Egy hónappal később

nyolc párral már be is mutatták a nemzeti színpadon, majd Veszter vidéken népszerűsítette Társalgóját. Már ekkor foglalkoztatta egy újabb táncársaság szervezése, hogy társaival — többek között a Kilányi házaspárral, Tóth Samuval és Kovács Lujzával — megismertesse a külfölddel nemzeti táncunkat. Ebben az időben sokat szerepeltek a fővárosban, mert mint minden külföldre utazó társaság, búcsúelőadásait nemzeti színpadon tartották. Ilyen pesti tartózkodás alkalmából ajánlotta társulatát Veszter a német színház figyelmébe, de az igazgató mereven elzárkózott az ajánlat elől, mondván, hogy amíg ő a színház igazgatója, magyar hangot nem tűr meg a házban. Úgy látszik ez nem volt bölcs dolog, mert „ha valakinek, a direktor úrnak minden esetre igen igen érdekébe állana némely kapós hang által haldoklásnak indult színházába látogatókat varázsolni!”²¹. A társaság szinte az egész országot bejárta Kolozsvártól Pécsig, lelkesítő és segítő kritikáktól támogatva az úton. 1846 nyarán újra a fővárosba érkeztek, és „Veszter Sándor külföldre utazandó társaságával ... a nemzeti színházban adand magyar és más különféle tánczokból mutatványokat”²². Ezek között a „más különféle” táncok között szerepelt például *Tóth Samu és Kovács Lujza* kozák tánca és *Kilányiné* „magány-keringője” is. A kritika azonban reméli, hogy külföldön „nem annyira a közönségesen ismert, s máshol is tökélyel előadott balleteket s idegen tánczokat, mint inkább saját nemzeti tánczunkat fogja színre vinni.”²³. A társaság tagjai mind kiváló táncosok: „Igazgatójuk Veszter Sándor egyedül magyart lejt, táncza nemes, erőlyes, s fölötte lelkes. Nagyobbszerű ballettánczokban a tehetséges Kilányipár tünteti ki magát. Hilbert Emma a jellemtánczokban s főképp a magyarban jeles. Kovácsy Luiza, mind a mellett is, hogy még csak kezdő ... a legszebb reményekre jogosít. Perrey a pantomimekben s néhány nemzeti tánczban jellemzőleg működik. Tóth Samu ... némelly jellemtánczokban sok comicai erőt mutat, s a magyart igazi sajátos eredetiséggel tánczolja”²⁴. Hogy mindenki a tudásának megfelelő táncban lépett fel, magyarázza a vegyes műsort. Veszter ezzel talán azt is akarta bizonyítani, hogy „Magyar honban is vannak olyan jó tánczosok akik a magasabb szintű művészi táncban is megállják helyüket”. Bár Veszter ezt azzal magyarázta, hogy balettot „csak azért vive a magyar közönség elébe, hogy személyzetének, a társaság megalakulása óta tanusított előhaladását néhány vonásokban nemzetével mintegy észrevétesse”²⁵. Azonban a bécsi *Lucifer és haszonbérő* című balett előadása nem ezt látszik bizonyítani. A tudósító meg is jegyzi: „Kár volt azt a balettet minden haszonbérőjével, s Luciferjével egyetemben a határszélen ki nem dobni a repertoirból!”²⁶. Veszter is rájöhetett erre, mert később már csak magyar táncokkal léptek fel külföldön. 1847 elején Németországban, nyáron Londonban, ősszel Párizsban szerepeltek. Párizsban olyan sikere volt a magyar táncoknak — minden bizonnyal a Társalgóról volt szó —, hogy az ifjúság elkezdte tanulni őket a következő farsangra. Közben óriási sikerrel léptek fel a Variétés színházban, sőt a francia király St. cloudi színházában maga Lajos Fülöp és családja is lelkesen megtapsolta előadásukat. 1848 januárjában Strassburgon keresztül Berlinbe s Németország több nevezetesebb városában szerepeltek fényes sikerrel. Áprilisban érkeztek haza, és első előadásukat már május elején a Nemzeti Színházban tartották. Műsoron a *Veszter és Kilányi* által rendezett *Sobri, vagy; paraszt lakodalom a Bakonyban* című vígjáték szerepelt. „Ezen, Sobri című, jól rendezett néma játékot leginkább érdekessé teszi a beleszótt népies jellemtánczok és csoportozatok.”²⁷ *Tóth Soma* olyan nagyszerű érézkel ábrázolta táncában a népjellemet, hogy sokakban felmerült az igény: szerződ-

tessék a színházhoz és kíváncsi lenne „nyáron át kiküldeni őt a színpadainkon olly nyomorultan képviselt különféle népies magyar tánczok sajátosságainak eltanulására, mi tánczművészetünk és színpadunkra nézve igen nagy nyereség volna.”²⁸ Ez jogos igény volt, mert a színház képzetlen balettszemélyzete nem kényeztette el táncával a közönséget. Nemhogy a magyar táncokban — amiket idegen balettmesterek készítettek —, de még a balettekben sem tündököltek. Hogy mennyire nem, érdemes elolvasni Bulyovszki Gyula kissé ironikus cikkét a *Gizella vagy a' villik* című balett júliusi előadásáról: „Tudják-e önök mi az a' balett? Hja, gyönyörű valami az. Leginkább hölgyek lépnek föl benne és mégsem beszélnek ... tizenkét tündér jön vékony tulle ruhába takarózva, egy hajókötélén gyöngéden a légbe emelkednek, és egyszerre puff ... puff ... puff ... egyenként, kisdéd lábacskaikkal alig érintve a' földet, könnyedén leereszkednek. Angyali fejüket jobbra balra hajtogatják, szendén mosolyogván mint pirosuló uborka. — A hasonlat nem szép, de költői —. Ezután az egyik villi szívére teszi kezét, de mint hogy nem találja, a' páholyok felé terjengeti karjait, így vagy hat lángoló szű forró érzelmét fölnyalabolván, olvadóvá lesz szerelmében, ... Egy gondolat ... és a' villi lengén mint pillangó szárnyalása, 's légszerűen mint ajktalan sóhajlás, egy közel rózsára száll, és retss ... a' rózs alig hajlik el könnyű lába alatt, de soká még sem birva az édes terhet, szerelmében összelapul, — látjátok e' hatást? A' kegyetlen villi ott hagyja a' megtört virágot, vigasztalatlanul hagyja ott, a' decorateurnak nem kis fájdalomra, és kisdéd lábával odarúg a'világnak, mintha mondaná: megvetlek én, oszolj szét bánatodban, — ... Még egy rugás, bájos és patkótlán ... és hanyatt dől a' karzaton hat méla bámuló. ... majd szellemkarjaikat összefonván, és észrevétlenül ... rimm ... rumm ... puff szellett szárnyakon eltűnnek, dunaparti porfelleg vonul utánuk, sűrű, végtelen ...”²⁹ Úgy gondolom, ehhez nem kell kommentár, a cikk önmagáért beszél.

A forradalom hatására megváltozott a helyzet a színházak körül is. A század első évtizedeiben a színház jelentette az egyetlen fórumot (Széchenyi országgyűlési kaszinója is csak ideig-óráig tudta betölteni ezt a funkciót), ahol a társadalom különböző rétegei találkozhattak, majd a forradalom előtti években a színházak a szórakozás mellett a társalgás és politizálás általános színhelyévé váltak. Így a forradalom első napjaiban a politikai megmozdulások, népgyűlések nagyfontosságú eseményei lettek a pesti és vidéki színhátszínhelyeknek. Nyílt politikai célzattal mindenütt mozgósító erejű nemzeti darabok kerültek bemutatásra, hangzottak el mint pl: a Bánk bán, a Nemzeti dal, a Himnusz, a Szózat, a Rákóczi-induló, Hunyadi László kórusa vagy a Veszter-társulat által előadott táncok, táncbetétek. A forradalom alatt Veszterék szinte állandó résztvevők a Nemzeti Színház színpadán. Decemberben bemutatták a pár hónappal előbb történt események alapján, *Kilányi* által készített *Csata Fehértemplomnál* című táncjátékukat. A nagyszabású tánc szereplőgárdájában ott találjuk a színház néhány táncosát és Szöllősyt is.

A táncosok és táncmesterek nemcsak színpadról hirdették a szabadság eszméjét, hanem aktív részvételükkel bizonyították hazafias érzelmeiket. Veszter nemzetőrként vett részt a szabadságharcban, majd fogságba esett. 1850-ben „*Veszter Sándor* színész-táncos, a ki legközelebb fogságból hazabocsátatván körutakat tesz, művészetét alkalomul használja fel a forradalom emlékének megdicsőítésére”³⁰.

Táncosaink nemcsak Magyarországon harcoltak, hanem külföldön is, mint *Fitos*

Sándor, akit — feltehetően — közismerten heves, robbanékony természete és szabadságvágya állíthatott a francia forradalmárok közé.

Dobozi Károly bizonyára nem ismerte eléggé Fitost, mikor az első sikertelen vállalkozás után 1844-ben másodszor is nekifogott egy külföldre utazó társaság szervezéséhez. Az előkészületek és az indulás meglehetősen gyorsasággal és csöndben történt, hisz az újságok is csak utólag szereztek tudomást brünni fellépésükről. Tervezett turnéjuk azonban most sem sikerült belső nézeteltérések miatt. Elképzelhető, hogy a velük tartó Fitos heves természete okozta a társaság körül kialakult botrányt. Dobozi harmadik, 1846-os útja már szerencsésnek mondható, mert Bécsben és Berlinben is sikerrel szerepeltek.

Havi Mihály és Szabó József — mindketten énekesek fővárosi és vidéki színtársulatoknál, majd igazgatók — 1846-ban szerveztek először dal- és tánc társaságot. (Havi említést tesz ugyan egy korábbi bajorországi útjáról, de erre vonatkozóan nem találtam semmi adatot.) Előadásaikban, „mint az igazgatók előterjesztése után értesülve vagyunk, ... oly jelenetek fognak a magyar életből föltüntetni, dallamok, tánczok s prózai előadások kíséretében, melyekből a külföld a magyar zene és dallam természete, nemzeti sajátságaink, szokásaink, öltözködésünk, szóval kül s beléletünk felől, a legtisztább s legelferdítésnélkülibb fogalmakat szerezhethet magának.”³¹ Műsorukon többek között a *Hunyadi László* és *Tihany ostroma*-ból részletek, több dal (Beteg leány, Pécsi emlék, Szózat, Szerelmi panasz) és a *Csikós* című népszínmű szerepelt. Hogy mi vezérelte az igazgatókat e nagyszabású vállalkozás véghezviteléhez? Havi így fogalmazta meg: „Közlekedés, tanulási vágy, a classicus olasz föld láthatása álmodtatá velünk is, hogy egy, körülményileg megválogathatott egyénekből álló dalmok- és táncztársaságot alakítsunk. Anyagi haszonról józanul álmodni sem lehetett, a szellemi roppant leve. Célja kettős volt: önművelés és nemzeti sajátságaink megismertetése a külfölddel.”³²

Lelkesedésüket még az sem törte meg, hogy „e vállalat legnagyobb nevetséget okozott a két hazában sokak előtt, kik azonban többnyire értelem és szív dolgában csehil állottak, jól tudtuk, de róla tenni nem lehetett; minek is a vakokat színre oktatni.”³³ Hogy mennyire igaz a megállapítás, példázza az is, hogy még útjuk elején, aradi előadásuk után „egy litteratus úr szerint magyar előadásokkal menni olaszthonba, s magyar nemzeti zenét és dalt hallatni külföldön annyit tesz, mintha valaki Tokajba menne és az írók előtt is nagybecsű tokaji nektár helyett négykrajcáros ficzkót innék.” Meg is jegyzi Havi: „én magyar létemre saját nemzeti zenémet, dalaimat a külföld irányába ennyire le nem tenném, ha még egyszer annyira bálványoznám is az idegent.”³⁴ „Gúnytengerben érett meg tehát a gyöngycsiga. És 1846. év ápril 27-kén indultunk Kolozsvárról.”³⁵ Erdély nevezetesebb városain keresztül Szegedet, Baját és Pécs városát érintve érkeztek Kanizsára, utolsó magyarországi fellépésük színhelyére. A hitetlenkedők és gáncsoskodók nem éppen nemzeti lelkesedéstől átitatott megjegyzéseieért azonban bő kárpótlást nyújtott a többi város szerető, lelkes támogatása. Csillapíthatatlan tudásvágy hajtotta őket mindenhol, ahol csak megfordultak, s a sokoldalúan művelt Havi vezetésével fáradhatatlanul, hozzáértő műgonddal kutatták fel a városok ismert és ismeretlen nevezetességeit, jelesebb embereit.

Kanizsáról „a magyar vándor karaván még egyszer és utójára gyékényes szekerekbe bújt, és Julius 6-án bátorosan, kétkedő szívvel léptük át hazánk határát ... A határnál megállítánk kocsinkat, s Kölcei himnusával vettünk búcsut a ránk mosolygó

hazai vidékektől. ... — A. pettaui sikeres előadások a — Magyarhoni csufondároskodások és jövedelmetlenségek által levert lelki hangulatunk, ez alig reménylt idegen vendégszeretet által, újra föléledt; lelkünk ösztönt és ruganyosságot nyert.”³⁶ A pettaui és marburgi sikerek hírére Gréczbe (Graz) is meghívták a társulatot három előadásra: „Elfogadtatásunk fölötté nyájas volt, s az első, második dalszak után a színház sarkai-ból itt-ott ’éljen’ hangzott fel. A népdalokra kerülven a sor, a közönség föllángolt, szokatlan, új érzelmekre lángolt fel, míg végre hangos közlekedésben tört ki. ... A második előadás népesebb és zajosabb, a harmadik teli ház előtt lőn felmutatva”³⁷. A társulat előadásai oly átütő sikert arattak, hogy „Bevégezvén az előlegesen kikötött hármat, felséges királynénk névünnepére a kir. kormányshéz rendeletéből, az igazgató-tól felszólítatánk, s becsületére nemzetiségünknek, királynénk neve napját — Maria Anna napjáról volt szó — Gréczben mi ünnepeltük meg”³⁸. Úgy gondolom, nem kell külön kifejteni, mit jelentett abban az időben ez az elismerés a nemzeti művészetünkért aggódó társulatnak. A mámoros grazi tartózkodás után útjuk Rohicsba — akkor híres fürdőhely — vezetett, ahol újabb nemvárt örömben volt részük. „A második előadásra Liszt is megjelent Zágrábból, szokott művészi lelkesedésénél fogva a magyar hangokat sietett meghallgatni, a közönség ... figyelt a hatásra, melyet e nagy művész-re a magyar előadás gyakorland. Ennek legnagyobb hévmérője az, hogy Liszt az előadás végén a földszinről egyenesen a színpadra lépett ölelésünkre, tervünket hasznosnak, czélszerűnek, nemzeti tekintetben fontosnak vallotta, utasítást adott. ... Előadás után magához kívánt bennünket és sok magyar dalt s különösen a szózatot óhajtotta hallani”³⁹. Ezután a pár ezer lakosú kisváros Cilli következett, ahol mind a négy előadásukat nagy érdeklődés kísérte. Kíváncsiságuk most sem hagyta nyugton őket, mert „a városból kelet-délre mereszti fel romtornyait egy szédítő csucson a Cilli — és nem Cillei! — grófok omladékvára, hol egykor hazámra nézve annyi fondor tervek születtek. ... fölmentünk a vad regényességű Cillivárba, itt természetesen föllázadt kedéllyel viszszaemlékezénk hazánk borongó napjaira, midőn a görgeteg e sasfészekből dörrent el Budára, hol az ifju daliát, Hunyady Lászlót összetörte. — Egy neme boszu gyönyörének érzete lángolta fel minden ereinket, s lázongó kéjjel kezdtük el ’Meghalt a cselszövő’ nagyszerű fináléját Hunyadynak.”⁴⁰ Ilyen jóleső elégtétel és egy kiadós szegedi paprikás mellett töltött est után másnap indultak Laibachba. Mivel a közönség egy része itt már olasz volt, erős kétségek gyötörték őket a sikert illetően. Mint utóbb kiderült, erre nem volt semmi okuk. A negyedik, egyben utolsó előadásuk alkalmával „heves vitatkozás keletkezett a földszinen egy olasz és a colisseumi magyar lovászmester között. Az olasz el akart bennünket disputálni a magyaroktól, s indulatosan állítá, hogy egyről egyig olaszok vagyunk, bementünk magyarhonba, eltanultuk a magyar dalokat, s most ámitjuk a világot. Ez volt legnagyobb dicséretünk.”⁴¹ Útjuk innen az adriai tenger északnyugati öblébe, Ausztira szabad kikötőjébe, Triesztbe vezetett. Trieszt olasz lakossága, szelleme felidézte Havi otthoni emlékeit, a kételkedők, a gúnyolódók szavait: „hagyjunk fel a bolond szándékkal, magyar éretlen művészettel külföldre utazni, ... már micsoda ostobaság Olaszthonba vakmerősködni, a mi zenénkkel, dalainkkal?; — én pedig és társaim fultoni hidegvérűséggel azt gondoltuk: épp oda, Olaszthonba vele! vessük a becsmérelt érczet az olasz izzó katlanába: majd megtudjuk arany é? És igazunk volt! ... a magyar nyelv, dalok és zene a szerencsés próbákat kiállotta, ...”⁴² Nagy elégtételt jelentett ez a társulat számára, és melengető büszkeséggel

töltötte el őket az a tudat, hogy ha csak csekély mértékben is, de hozzájárultak nemzeti zenénk, dalunk és táncunk elismertetéséhez a külföld igényes közönsége előtt.

Athajózva Velencébe „föllépésünket eddig nem tapasztalt siker koronázta. Úgy látszik, művész rokonszenvet tán a francián kívül egy nép sem táplál irántunk annyit, mint az olasz. Dalaink az övéikkel igen összevágának. Azon méla bú, bánatos mélység, fájdalmas lelkesedés, melly lassunkat; s azon erő, tűz, lármás kifakadás és lángoló érzemény-áradás, melly sebeseinket jellemzi, az olaszoknál hasonló mértékben, s kétségkívül hasonló okozatok szüleményeként megvan. ... Mi, magyarok, a szépművészetek egyik ágában sem vagyunk olly hátra, mint a tánczban. A táncz nemesebb értelemben az isteni szobrászat megelevenítése, s ennek az apostola még nem jött el; azon grotesk lejtések, mellyek délczekségüknél fogva mindenütt tetszenek, tánczunk eredeti természetében már megvannak, de annyira eltorzítva hozatnak magán a nemzeti szinpadon is föl, hogy az ember háta borsózik bele. Az egyszerűbb, andalgo s pajkosan enyelgő néptánczról tánczmestereinknek alig van fogalmuk, — Mennyire tánczmestereink rövid fogalmától telhetett, iparkodtunk úgy adatni tánczainkat, nehogy azok bakugrások, mellyeket otthon undorral néz az ember, s melly már annyira fájult, hogy egyike fél-eszü tánczmestereinknek nem átalott kések között s fatányéron tenni csúffá tánczunkat a nemzeti szinpadon, s ezt a pesti nemzeti színház rendezősége eltúrte — általunk külföldön be ne mutassanak. S a megegyeszerüsített, s népies elemmel vegyített, szinpadai táncz Velenczében úgy, mint egyebütt is megtette hatását.”⁴³ Augusztus 30-án érkeztek Paduába, hol a három színház közül a Concordi-ban tartottak 4 előadást. Helyzetük nagyszerűen alakult, a milánói, veronai és ferrarai színházaktól már szerződést kaptak, azonban a nagy lehetőség csak lehetőség maradt egy furcsa ellentmondás miatt. A további sikerekről egy korábbi siker következményeként kellett lemondaniok. Az történt ugyanis még a magyarországi útszakasz egyik állomásán, Pécsen, hogy a nagyszerű fellépések hatására meghívást kaptak a következő színházi évadra, és elfogadták. (Tudvalevő, hogy az akkori évadok az őszi rossz idő beálltával kezdődtek, és a tavaszi jó idő kezdetével értek véget.) Így „időből kifogyva, s legjobb kínálkozó állomásainkat elhagyva kelle Páduából visszatérnünk; mert szerződöttünk, s azt megtartani szent kötelesség”⁴⁴. (Grazban kapták meg az utánuk küldött szerződést.) Visszavezető útjuk Trevison, Udinén, Görzön, végül újabb csodálatos sikerek színhelyén, Fiumén keresztül vezetett Zágrábba. Október 6-án „itt ... bár miként iparkodtunk a német színészettel elfoglalt színházban föllépni, ... megtagadtatott. Gay s kortesei azon mesterkedtek, hogy legalább egy dalt illir nyelven mondjunk el, mit, nemzetiségünk olasz-honi diadala után szentségtelenségnek tekintvén, határozottan megtagadtunk, és sietünk Pest felé, bemutatni gyöngé erőnket a nemzet színe előtt, melly bennünket ápoló anyaként fogadott vissza kebelébe.”⁴⁵ A társaság már október 22-én megtartotta előadását Pécsen. Az évaduk azonban nem sikerülhetett valami fényesen, pedig eddigi legszebb sikereik színhelyeit kellett otthagyni, „s visszatérnünk, hogy a német elemmel olly példátlan tulságig eltelt Pécsen tegyünk, mit tehetünk, nemzeti nyelvünkért, mellynek legerősebb emeltyüje nemzeti színészetünk; — vajha ez áldozat szebb gyümölcsöket termett volna, és lennék hamis próféta, ha azt mondom, hogy, fájdalom, Pécsen nincsen annyi magyar közszellem, melly Pécsen a német színészet karjaiból jelen körülmények között kivegye; és félő, hogy már a legközelebb télen Pécsen ismét német színházba sietnek a magyarok.”⁴⁶

1847 júliusában már újra külföldön találjuk az újraalakult Havi–Szabó dalmok- és táncársaságot. „A mostani újabb vállalat, a tavalinál mind hitel, mind erő tekintetében sokkal jobb levén, némi önérzettel léptünk fel a világ egyik első színpadán a bécsi udvari operaházban.”⁴⁷ A két baadeni előadás után gróf Apponyi György – akkori magyar kancellár – közbenjárására beteljesült minden magyar táncos és színész vágya: fölléphettek a bécsi udvari operaházban. „A közönség részvéte fokkonként növekedett, s végre általános tetszésben tört ki; a népdalok végre a bécsi közönség csemegéivé lőnek, minek legnagyobb bizonyága az, hogy a szebbeket összegyűjtve kiadni több mű- árus ajánlkozott.”⁴⁸ Tehát az eredmény rendkívüli, olyannyira, hogy minden nap telt ház előtt játszottak, amit az akkori évad olasz és német operaelőadásainak sem sikerült elérni. Hírük hamar eljutott Németországba is, ahonnan még a bécsi fellépéssorozat közben meghívást kaptak a jelentékenyebb német városok színházaiban tartandó előadásokra. A legmeglepőbb felkérés azonban mégis az az udvari rendelet volt, amely „bennünket július 26-ki estére felséges királynénk névünnepe tiszteletére Schönbrunba a fejedelmi család elé rendelt.”⁴⁹ E megtiszteltetés legnagyobb elismerése az lett, hogy „Ez alkalommal felséges királynénk névestjét, minden más művészek és művészi előadások mellőztével, egyedül mi magyarok, tisztán magyarul ünneplők meg, melly szíveinknek is örök emlékünnepe leend.”⁵⁰

A bécsi siker megalapozta jó hírüket, és biztosítéka lett további útjuknak. Augusztusban már Prágában léptek fel, majd szeptemberben Drezdában. A sikerek itt sem maradtak el, mert „rokonaink mindenütt a legmagasabb lelkesülést gerjesztik irántunk: népdalaink és néptánczaink, az itthon olly kevésbé méltánylottak a legviharosabb tetszésben részesülnek egész Németországban. A hazaérkezők hogyan fogadtatnak, majd meglátjuk, alkalmasint magyar közönnnyel.”⁵¹

Útjukat Lipcsében, Hamburgban, Berlinben folytatták, majd Koppenhágába mentek. Itt a társaság meghívást kapott Stockholmba és Pétervárra, de a tél miatt – a finn öböl már jég alatt állt – nem fogadhatták el, hanem Hannoverba utaztak, és a királyi udvarnál adtak hangversenyt. Sikerükre jellemző, hogy a koronaherceg „mint kitűnő zeneszerző saját legszebb vocalnégyeseit társaságunknak kizárólagos jog mellett átadá”⁵². Ezután Achen, Lüttich és Brüsszel következett. Havi reménykedve nézett a jövő elé, mert Brüsszelben két úriember is érdeklődött, lenne-e kedvük Londonban 18 előadást tartani. E remények azonban szertefoszlottak, mert Párizsban a forradalom miatt fel kellett függeszteniük az előadásokat. (Fitos ekkor állt a forradalmárok közé.) Pénzüik lassan elfogyott, és Havi kénytelen volt visszautazni Pestre, hogy itthon szerezzen anyagi segítséget társasága hazautaztatására. Pesten a Nemzeti Színházban énekesek, zenészek, táncosok tartottak előadást a Havi társulat megsegítésére. Ezen az előadáson lépett fel Veszter Sándor táncársasága is.

Havi Mihály nagy tudású, művelt, széleslátókörű színikazgató volt, aki határozott céllal és elszántsággal lépett társulatával a hazai és külföldi közönség elé. Tudatosan törekedett arra, hogy a kor elvárásának, eszméjének megfelelően műsorukon a népdal és néptánc minél egyszerűbb és eredetibb formában kerüljön bemutatásra.

A vándor táncársaságok létrejöttét az ellentmondásos színházi viszonyok idézték elő. A fővárosi színikazgatók a táncot csupán nézőcsábító látványosságnak tartották, amihez nagyon is megfeleltek az idegen balettmesterek által gyártott arlekinádák vagy

tüneményes néma játékok. Ezzel szemben a táncosaink által népszerűsített nemzeti táncunk addig soha nem látott sikereket ért el a hazában és külhonban egyaránt.

Igy ért véget nemzeti kultúránk egyik leghevesebb korszaka, mely a napóleoni háborúk után kezdődött és a forradalom viharáig tartott, mikoris a művészeti ágak dinamikus fejlődése megtorpant, hogy azután az adott történelmi mozgás természetéből adódóan más szellemben, más céllal folytatódjon.

Jegyzetek

1. Regélő Pesti Divatlap 1842. dec. 1.
2. *Kölcsey Ferenc*: Nemzeti hagyományok. 1826
3. ugyanott
4. *Szabolcsi Bence*: A magyar zenetörténet kézikönyve. Budapest. 1979
5. *Nagy Endre*: A magyar esztétika történetéből. Budapest. 1983
6. ugyanott
7. ugyanott
8. mint 4.
9. Társalkodó 1832. márc. 31. (Idézet az Allg. Theaterzeitung-ból.)
10. Athenaeum 1841. márc. 11.
11. Regélő Pesti Divatlap 1842. ápr. 7.
12. Pesti Divatlap 1845. télelő 18.
13. Pesti Divatlap 1847. júl. 15.
14. Pesti Divatlap 1847. okt. 21.
15. Athenaeum 1841. márc. 11.
16. Regélő Pesti Divatlap 1843. febr. 5.
17. Regélő Pesti Divatlap 1842. dec. 15.
18. Regélő Pesti Divatlap 1843. jan. 22.
19. Pesti Divatlap 1845. őszhó 23.
20. Pesti Divatlap 1845. őszutó 13.
21. Pesti Divatlap 1845. télelő 25.
22. Pesti Divatlap 1846. nyárhó 4.
23. Pesti Divatlap 1846. nyárelő 4.
24. Pesti Divatlap 1846. nyárhó 11.
25. Pesti Divatlap 1846. nyárhó 18.
26. Pesti Divatlap 1846. nyárhó 15.
27. Pesti Divatlap 1848. máj. 6.
28. Pesti Divatlap 1848. máj. 6.
29. Életképek 1848. júl. 9.
30. *Vály Béla*: Az aradi színészet története 1574–1889.
31. Pesti Divatlap 1846. nyárelő 25.
32. Pesti Divatlap 1847. júl. 8.
33. Pesti Divatlap 1847. júl. 8.
34. Pesti Divatlap 1847. júl. 15.
35. Pesti Divatlap 1847. júl. 8.
36. Pesti Divatlap 1847. júl. 29.
37. Pesti Divatlap 1847. júl. 29.
38. Pesti Divatlap 1847. júl. 29.
39. Pesti Divatlap 1847. okt. 7.
40. Pesti Divatlap 1847. okt. 7.
41. Pesti Divatlap 1847. okt. 7.
42. Pesti Divatlap 1847. okt. 7.

43. Pesti Divatlap 1847. júl. 15.
44. Pesti Divatlap 1847. júl. 15.
45. Pesti Divatlap 1847. okt. 14.
46. Pesti Divatlap 1847. okt. 14.
47. Pesti Divatlap 1847. aug. 15.
48. Pesti Divatlap 1847. aug. 15.
49. Pesti Divatlap 1847. aug. 15.
50. Pesti Divatlap 1847. aug. 15.
51. Pesti Divatlap 1847. szept. 23.
52. Pesti Divatlap 1848. jan. 23.

Irodalom

FENYŐ ISTVÁN: 1983.

Haza s emberség. Budapest. 1983.

HORVÁTH JÁNOS: 1980.

A magyar irodalom fejlődéstörténete. Budapest. 1980.

KAPOSI EDIT–PESOVÁR ERNŐ: 1983.

Magyar táncművészet. Budapest. 1983.

KERÉNYI FERENC: 1981.

A régi magyar színpadon. Budapest. 1981.

KLANICZAY TIBOR: 1982.

A magyar irodalom története. Budapest. 1982.

NAGY ENDRE: 1983.

A magyar esztétika történetéből. Budapest. 1983.

PÓR ANNA: 1974.

Balog István és a 19. század elejének népies színjátéka. Budapest, 1974.

SZABOLCSI BENCE: 1951.

A 19. század magyar romantikus zenéje. Budapest. 1951.

SZABOLCSI BENCE: 1974.

A magyar zene története. Budapest. 1974.

SZABOLCSI BENCE: 1979.

A magyar zenetörténet kézikönyve. Budapest. 1979.

SZENTPÁL OLGA: 1954.

A csárdás. Budapest. 1954.

VÁLYI RÓZSI: 1959.

A magyar balett történetéből. Budapest. 1959.

Magyarország története. Az MTA Történettudományi Intézetének gondozásában, 1971.

Táncművészeti Értesítő, 1956 és 1976/1.

Táncstudományi Tanulmányok, 1958, 1959/60 és 1978/79.

Compagnies hongroises de danse dans la première moitié du 19^e siècle

Dans la première moitié du 19^e siècle, époque marquée d'un enthousiasme national, la lutte pour le progrès de la nation, pour la réalisation de l'Etat national de citoyens, n'était possible, à défaut de forums politique, que dans la sphère culturelle. Ce sont donc les hommes de lettres — ani — mateurs intellectuels de l'époque — et les artistes qui s'associèrent pour animer les esprits abattus sous l'oppression politique et spirituelle.

Parmi les arts scéniques c'est peut-être la danse nationale qui exprimait le mieux les particularités hongroises, le caractère héroïque, viril, plein de dignité du passé, comme par exemple la danse des recrues, l'ancestrale danse lente, ou la ronde hongroise créée d'après le modèle du quadrille français. Vers la révolution les besoins changeaient pourtant: l'attention était concentrée, au lieu du passé héroïque, au présent, à la vie du peuple, on était d'avis que ce sont la danse, musique et chanson populaires originales qui expérimentent fidèlement les sentiments du peuple. C'est pourquoi nos danseurs parcouraient la Hongrie et les pays étrangers en mettant l'accent sur l'adaptation artistique de la danse populaire vivante.

Vu que les directeurs de théâtre se contentaient des productions spectaculaires des maitres de ballet étrangers qui alléchaient le public — tels que les arlequinades ou les prodigieuses pantomimes — les maitres de danse et les danseurs hongrois étaient évincés des scènes de villes importantes et de la capitale du pays. C'est ce qui avait créé la création des compagnies de danse ambulantes. Il s'ensuivait que la cause de la danse hongroise „agonisait” sur les scènes nationales, et en même temps elle obtenait des succès jamais encore vus et dans le pays et à l'étranger. C'est ainsi que nos danseurs se présentaient dans plusieurs villes européennes — dont les plus importantes étaient Vienne, Berlin, Hannover, Paris, Londres et Venise — et inspiraient de la sympathie pour notre cause nationale.

ROMANTIKA ÉS NEMZETI TÁNC TÖRTÉNET (1833–1848)

Bevezetés

„Nézd a tánc neveit, mint festik játszi ecsettel
A népek lelkét, s nemzetek izleteit.”

Berzsenyi Dániel: A táncok

A magyar színpadi táncművészet nem rendelkezik több évszázados hagyománnyal. A 18. század végi iskolai színjátszásban és a 19. század elején működő színtársulatok műsorában megjelenő táncos betétek, illetve önálló némajáték kísérletek nem teremtettek folyamatot.¹ Önálló színpadi tánckultúra kibontakozásáról csak a múlt század 30-as éveitől kezdve beszélhetünk, amikor a rendszeres fővárosi színjátszás megteremtésére irányuló törekvésekkel összefüggésben a színpadi tánc helyzete is stabilizálódott. A budai Várszínházban 1833-ban letelepedő, a Pesti Magyar Színház megnyitásáig állandó játszóhelyhez jutott színtársulat a drámai és zenés repertoár mellett táncműsor kialakítására is törekedett.

Az 1837-ben megnyíló Pesti Magyar Színház (1840-től Nemzeti Színház) pedig, az Operaház felavatásáig folyamatosan otthont adott a színpadi táncművészet számára. A színház- és táncművészet sorsa tehát szorosan összefonódott ebben az időszakban. Az „együttélésből” számos, a táncművészet fejlődését meghatározó tényező származott, mivel a három profilú (dráma, opera, tánc) színház szervezeti, anyagi és művészeti feltételei úgy oszlottak meg, hogy a tánc önálló művészetként háttérbe szorult. Jóllehet az operabetétek mellett egyes színjátékok – különösen az érzékenyjátékok, a vígjátékok és később a népszínművek – is nyújtottak lehetőséget felvonásközi vagy betét-táncok színpadra vitelére, a műsorpolitikában tükröződött az a tendencia, amely a táncnak inkább kiegészítő szerepet szánt. 1848-ig még az önálló táncjátékok sem töltöttek ki teljes színházi estét, mindig valamilyen színjáték mellett kerültek bemutatásra.

A dolgozatban tárgyalt reformkori és szabadságharc előtti időszakban a nemzeti törekvések a színpadon is teret kaptak. A Nemzeti Játékszín műsorán (1833–36) több, ún. eredeti táncjáték (így nevezték a nemzeti témájú és magyar vagy magyaros táncokat felhasználó táncjátékokat) szerepelt, amely tematikailag és a koreográfia tekintetében is a nemzeti jelleget hangsúlyozta. A Pesti Magyar Színház (1837-től) sok nehézséggel küzdő balettrészlege az idegen balettmesterek befolyása alatt azonban már nehezebben tudott a nemzeti eszmék szolgálatába szegődni. Csupán elszigetelt vagy torzult próbálkozások valósultak meg a nemzeti tánc színre vitelében. „Valódi” művé-

szi magyar táncot ekkor csak a vándorló táncársaságok „vendégjátékain” láthatott a magyar közönség.

A reformkori magyar táncművészet fejlődésének vizsgálatakor a nemzeti törekvések eszmei vonatkozása mellett a művészi színvonal, a színpadra vitt tánc minőségének kérdése is felvetődik. Az „eszményi”, klasszikus balett hazai jelentkezése a táncosképzés problémáját helyezi előtérbe. A tánciskola létesítésére történt kísérletek ellenére Magyarországon a 19. században a stílusnak megfelelő szintű képzést nem sikerült megvalósítani, és ez a tény meghatározta a balett külföld-orientáltságát, amely a kor viszonyaiból adódóan, mind a rendező-koreográfus-balettmeister személyét, mind a vendégművészek legnagyobb részét tekintve elsősorban Bécs hatását jelentette. Felmerül ugyanakkor a nemzeti karaktertáncok színpadra állításának, táncjátékokba építésének dramaturgiai, esztétikai ellentmondásossága is.

Az előadások, a sajtóvisszhang és a közönség számának és összetételének elemzése bizonyítja, hogy az időszak tánc történetében megmutatkoznak az általános kulturális reformtörekvések. A táncművészet lényegéből adódóan azonban ezek ellentmondásosabban jelentkeztek, mint az irodalomban vagy a színházművészetben. A tánc mint absztrakt nyelvezet, sajátos kifejezőeszköz változatos lehetőséget nyújt a benne megfogalmazott gondolatok tolmácsolására. A nemzeti magyar tánc a közönség minden rétege számára érthetően „szólt”, de bonyolultabb mondanivaló kifejezésére egyszerű, természetes formájában már nem bizonyult alkalmasnak. Ezért többnyire felvonásközi vagy divertissement jellegű betétként szerepelt. Az „eredeti táncjátékokban” szintén csak díszítő funkcióval bírt, míg a cselekményt – a korabeli dramaturgiai követelményeknek megfelelően – a pantomim vitte és bontakoztatta ki. A művészi mozgásnyelv, a klasszikus balett elvontabb eszköztárával – amely már a cselekményes balett (ballet d'action) magasabb rendű műfaji igényeinek is megfelelt – csak a hozzáértő kiváltságosok számára vált érthetővé. A balett valódi művészetté emelkedését nálunk technikai és anyagi nehézségek is gátolták.

Mindazontáltal a magyar színpadi táncművészet kibontakozásának ellentmondásokkal teli, sajtóságtos vonásokat felmutató kezdeti időszaka, az idegen hatás ellenében a magyar balettművészet megteremtéséért folytatott harc, amelyben a nemzeti törekvések hatására kibontakozó, a korra jellemző művészeti és eszmetörténeti tendenciák érvényesültek, fontos adalékot nyújt nemcsak a művészeti ág, de az egész magyar kultúra történetéhez.

A táncművészet helyzete a Nemzeti Játékszínben (1833–36)

A Budán letelepedett színtársulat *Fáy András* és *Döbrentei Gábor* irányításával, a korábbi színészeti hagyományokra építve alakította ki repertoárját. Ami a táncműsort illeti, az első évben nem szerepelt benne önálló balett, mivel hiányoztak hozzá a feltételek: a szerződötetett tagok névsorában mindössze egyetlen „hivatásos” táncostáncmester, *Szőllősy Lajos* neve található meg. Ez valójában még nem jelentett volna akadályt, hiszen e korszak színészi gyakorlatának megfelelően a prózai, énekes és táncos szerepkörök nem váltak el élesen egymástól az egyes társulatokon belül. Szőllősy is alakított prózai szerepeket, mint ahogy például *Megyeri Károly* – aki különösen nász-

nagy-táncáról vált híressé —, *Telepy György* vagy *Bartha Jánosné* prózai színészek is táncoltak. Az önálló táncjátékok bemutatásához azonban idő kellett, de hogy a színház vezetői szorgalmazták a tánc színpadra kerülését, azt a játékszíni jegyzőkönyvek² 1833-i évi bejegyzése is tanúsítja:

1833. október 9.

„Nemzeti táncjáték — (Balet) adhatás tekintetéből”

„Az Igazgatóság megbízott ember által lépést tett abban, hogy Bétsből két alkalmas tánczosné a czélra hivatassék meg.”

Később a balettpróbák zenekíséretének ügyében intézkedett az igazgatóság:

1833. november 22.

„Meghatározatott hogy Paly egyezzen eggyel az elsőbb Hegedűsök közzül, és ennek minden nap egy óráig tartandó táncz gyakorlásra való megjelenéséért hónaponként 10 váltóforint fizetés javitást ajánljon.”

A bejegyzésből az is kiderül, hogy rendszeresen tartottak balett-gyakorlatokat.

Bekapcsolódott a munkába táncos- és táncmesterként az a *Farkas József* is, aki híres „lábujjheggyezéssel díszített” verbunkos táncával már a 20-as években nagy sikereket aratott. (Sajnos azonban nem sokáig maradt a színháznál, 1834 májusában a Szöllősy és közte felmerült ellentétek miatt felmondott.)³

A tánc az első esztendőben még csak betétekben vagy felvonásközi látványossággént jelent meg a színpadon. Szöllősy, tanítványai és a színház művészei a verbunkossal közös tőről fakadt magyar nemzeti táncokat adtak elő, olyanokat, amelyek a báltermekben, multságokon is kedveltek voltak. A táncbetétek elsősorban a víg- és érzékenyjátékokhoz kapcsolódtak, ami jórészt azzal indokolható, hogy ezekben a színjátéktípusokban érvényesült leginkább a látványosság nyújtás, a szórakoztatás szándéka. Ilyen táncok szerepeltek a *Tündérműhely* és a *Királyi parancsolat* című vígjátékokban, a *Havasi Rózsa*, a *Katinka* és az *Örültek háza Dijonban* című érzékenyjátékokban.⁴

1834-ben a Nemzeti Játékszín táncélete megindult. Nemcsak a műsor mennyiségi és minőségi gazdagodása, hanem az anyagi és személyi feltételek javítása, a táncosképzés beindításának szorgalmazása is mutatja, hogy az igazgatóság pártolja a színházon belüli állandó baletttrészlég kiépítését. Az új tagok felvételénél már előnynek számított a táncstudás. A játékszíni jegyzőkönyvek megjegyzései utalnak erre például Hubenay Ferenc, Marossy Lajos és Egri János színészek felvételénél,⁵ akik a színlapok tanúsága szerint később valóban szerepeltek táncjátékokban.

Szöllősy mellé — Farkas József helyére — a színház szerződtette a német származású *Kaczér Ferencet*. A korábban a soproni és a pozsonyi német színházban működő Kaczér 60 váltóforintnyi gázsíért „minden hónapban egy táncjátékot betanítani és előadni, valamint kardalokban, néma és más reá bízandó szerepekben kiállani és általa adandó kisebb tánczok muzsikai kótáit maga írni tartozik.”⁶

A személyi feltételek javítására ugyanezen évben még két meghatározó jelentőségű intézkedés történt, amelyek már ebben a korai szakaszban is tükrözték a „nemzeti balett” megteremtésére irányuló törekvés és az ehhez szükséges alapok kialakítása, valamint az okként szolgáló szórakoztató színházprogram követelményei között feszülő ellentmondást. Döbrentei Gábor társigazgató Bécsből hozatott táncosnőket — *Wirdisch Katalint*, *Mayer Antóniát* és *Karolinát* —, akiknek klasszikus képzettsége az

arisztokrácia ízlését kielégítő szórakoztató jellegű divatos táncdarabok színpadra vitelét biztosította.

Az első magyar színházi tánciskola

Ugyanebben az évben a két táncmester megszervezte a színház keretén belül működő tánciskolát, amely a magyar táncosképzést és ezzel — a nemzeti törekvéseknek is megfelelően — a magyar táncrepertoár kiszélesítését lett hivatott szolgálni. Az első magyar színházi tánciskoláról szóló híradás 1834. augusztus 31-én a *Donna Dianna* című darab színlapján olvasható: „Tekintetes Pest vármegye játékszíni igazgatósága tapasztalván a táncjátékok köz érdekét, a magyar színész intézetet azok által még inkább gyarapítani szándékozik, tánciskolának megkezdése által, melyben 8–12 esztendőös fiú és leány gyermekek minden köz divatú társalkodási, ballét és nemzeti magyar tánczra oktattanának . . . Szöllősy úr magyar tánczokban, Kaczér úr egyéb neműekben fog tartani leczkéket. Fizetés ezekért semmi se kívántatik hanem a szülék kéretnek, hogy gyermekeiket a ballétookban segítségül tánczolni engedjék. A melyikből ezek közül jó tánczos vagy tánczosné válnék s kedve jöne a játékszín tagja lenni ez később hónapos fizetésre is tarthatna számot. Kiköttetik azonban, hogy az ajánlkozó fiú és leány gyermekek magyarul tudjanak. Mert az a cél, hogy idővel, játékszínünknel magyar ballét tánczosok is legyenek.”⁷

A tánciskola novemben 23-án nyílt meg a „Hét választófejedelemhez” címzett vendégfogadóban, „mellyben azontúl minden nap délután 2–5-ig minden féle köz divatú társasági angol, francia, német nem különben nemzeti tánczokba is alapos oktatást adandanak.”⁸

A Nemzeti Játékszín táncműsora. „Eredeti táncjátékok” és arlekinádok

A tánciskola képzéstervezetéből is kiváló idegen—magyar irányultság kettősségét az 1834/35-ös évek táncrepertoárja ugyancsak tükrözi. Ebben a két évben a legváltozatosabb a színház táncműsora: 27 alkalommal 18 önálló némajáték került színpadra (lásd a Függelékben közölt adatokat). Számottevő a nemzeti jelleget hordozó „eredeti táncjáték” színpadi előfordulása (4), de már ekkor is nagyobb részt kapott a repertoárban az idegen szemléletű arlekinád (9). (Az 1837-ben megnyíló Pesti Magyar Színházban ez a két szálon megindult folyamat megszakadt, az „eredeti táncjáték” teljesen kiszorult a műsorból, vagy csak a táncársaságok fellépéseinek kapott helyet.)

Táncjátéktípusok

A Nemzeti Játékszín táncműsoráról szólva külön kell foglalkoznunk a korabeli táncjátéktípusokkal. A színháztudományban színjátéktípusnak nevezett jelenség mintájára nem az egyes táncjátékokat vizsgáljuk, hanem a közös és jellemző vonásaik alapján egy csoportba sorolt táncjátékokat típusokként különítjük el. Az egyes táncjáté-

kokról szerzett adatok alapján felállított típusok jelölésére a korabeli elnevezéseket használjuk. A táncjátékok esetében az adatgyűjtés korántsem egyszerű feladat, mivel kevés és nem mindig megbízható forrás áll csupán rendelkezésünkre, és a tánc csak részlegesen rögzíthető voltából következően egy-egy bemutatott mű teljes igényű rekonstruálása szinte lehetetlen.

A vizsgált időszakban némajáték összefoglaló elnevezéssel illettek minden olyan színpadi „produkciót”, amelyben a szereplők nem beszéltek, és amelyekhez zenekíséret járult. Ezeknek az önálló némajátékoknak a legnagyobb része cselekményes, alapvető közös vonásuk a dramaturgiai felépítés azonossága: a történeteket pantomimmal „mondták el” a szereplők, ebbe illeszkedtek a zárt táncszámok, amelyek összegezték, lezárták, díszítették az egyes jeleneteket. Ezek a táncszámok karakter (ide tartozott a magyar tánc is) vagy ún. „eszményi” (klasszikus) jellegűek lehettek. Mellettük a későbbiekben előfordultak még groteszk táncok is, amelyeket komikus vonások és virtuóz előadásmód jellemezett. (Érdemes megjegyezni, hogy a groteszk mint esztétikai minőség köztudottan nagy jelentőséget kapott a romantikában.) A folyamatos cselekményű némajátékokon kívül a divertissement kibővített változata is önállósult. A leírt alapszerkezetű némajátékok megkülönböztető jegyeik alapján három típusra oszlanak.

1. *Eredeti táncjátékok*

Az „eredeti táncjáték” a korszak legegységesebb stílusú táncjátéktípusa, még akkor is, ha a táncokhoz felhasznált zenei anyag eléggé vegyes, esetenként műzenei, népzenei részekből összeszerkesztett, divatos dallamokat felhasználó egyveleg. A szerkesztés többnyire valamelyik zenekari tag, esetleg a táncos munkája.

Ezek a táncjátékok tematikai és koreográfiai szempontból egyaránt a magyar nemzeti jelleget domborítják ki, reális környezetben valós szereplőket, társadalmi típusokat (nemes, paraszt, betyár stb.) vonultatnak fel. Tartalmi vonatkozásban szinte mindegyik „eredeti táncjáték” esetében kimutatható valamilyen kapcsolat a különböző színjátéktípusokkal. Ilyen a szereplők nevének azonossága (*A véletlen vőlegény*-ben és a *Haramiabandá*-ban szereplő Ilka név Kisfaludy Károly vitézi játékára utal), az átvett típusfigurák és a cselekményklisék (lányrablás, szerelmi háromszög) alkalmazása. A cselekmény alapjául szolgáló betyár- és rabló-motívum nemcsak a színpadról, az irodalomból is ismeretes. Az előforduló táncok nagyjából verbunkosok vagy azon alapuló társasági táncok, amelyek zártáguk ellenére is szerveesebben illeszkednek a cselekményhez, mint a más műfajú némajátékokban előforduló táncok.

2. *Arlekinádok*

Tartalom és forma tekintetében is idegen szemléletű művek. Az olasz commedia dell'arte már a francia vásári komédiákban átalakult típusfigurái, a bécsi népszínpadon kedvelt tündérbohózat hatására változtatják meg alakjukat és lesznek valamilyen polgári foglalkozás képviselőjévé (kádár, szobrász, kereskedő, halász). Körülöttük bonyolódik a cselekmény, tündérek, természetfölötti lények igazgatják sorsukat. A konfliktusok

tus magja mindig Arlekin és Columbina szerelme, amelyet Pantalón, az apa házassági terve veszélyeztet, de végül csodálatos beavatkozással a szerelmesek egymáséi lehetnek. Az arlekinádok ezt az alapsémát a legegyszerűbbtől a legbonyolultabb változatig fejlesztették. Egzotikus vagy mesebeli környezetbe helyezik a szereplőket, akiknek sorát számtalan epizódfigurával bővítik. Mindez lehetőséget adott a minél látványosabb, díszesebb szcenírozásra és a zárt táncszámok (főleg karaktertáncok) legkülönfélébb fajtáinak (magyar, lengyel, kínai, török, kozák) szinte vég nélküli felvonultatására. Nem számított, hogy a beépített táncoknak igen gyakran semmi közük sem volt a cselekményhez vagy a helyszínhez. „Eszményi” (klasszikus) szólókat, kettősöket, hármasokat is alkalmaztak benne, és az egészet többnyire bengáli tűzzel megvilágított tabló zárta. Az arlekinád egyetlen célja a szemnek szóló látvány megteremtése, amelyhez koreográfiában, rendezésben, zenei hatásban egyaránt vegyes és minőségileg is igencsak vitatható értékű eszköztárat vonultatott fel.

Az ebben az időszakban magyar színpadra kerülő arlekinádok – az egyetlen magyarosított változat, a *Zürzavar a vargaműhelyben* kivételével – mind bécsi balettmeseterek munkái voltak, *Kaczér Ferenc* átdolgozásában.

3. Vegyes típusú némajátékok

Ezekben a némajátékokban voltaképpen különböző színjátéktípusok tánc alá kított változatairól beszélhetünk. Az „eredeti táncjátékoktól” eltérően, ha találhatók is közöttük magyar témájú vagy nemzeti táncot felhasználó darab (például az *Asszony esztrenga*), a magyaros jelleg csak részlegesen jelentkezik benne. Víg- és tündérvígjáték vagy vitézi játék, esetleg melodráma elemeket szerkesztettek némajátékká, amely lehetett cselekményes vagy quodlibet-szerű. De sem a cselekmény, sem a dramaturgiai szerkezet nem volt olyan kidolgozott, mint az előző típusok esetében.

Külön elemzést igényelnek a némajátékokban és a színjátékokban vagy felvonások között adott táncok. A vizsgált típusokban adott készletből felhasznált táncok szerepeltek, amelyek esetenként a típusokon belül is vándoroltak. Így az arlekinádban is előfordulhatott magyar tánc (*Arlekin élete, halála és feltámadása; Pervonte*) akár a cselekménytől teljesen függetlenül, a többi karaktertánc közé sorolva. Az alapsémának megfelelően azonban az „eredeti táncjátékban” magyar nemzeti tánc és egy-két „ideális” (klasszikus) balett-tánc alkotta a zárt táncszámokat. A magyar tánckészletben találhatunk násznagy-táncot, haramia-, vadász-, csikós- és cigánytáncot, valamint a formára utaló elnevezéssel megjelölve kettős, „magány-” és körtáncot, vagy például ötös nemzeti lassút (*Nagyidai lakodalom*). Ez utóbbi egészen biztosan verbunkos volt, és a *Haramiabanda* fennmaradt partitúrájának⁹ vonatkozó részeiből tudjuk, hogy verbunkosra táncoltak a táncjátékban a haramiák, a vadászok, az oláhok és a lakodalmas násznép is. A többi tánc szintén a verbunkosból eredt, még ha némelyikbe beszűrődhetek is idegen elemek. A verbunkos lényeges vonása, a lassú-friss-lassú váltakozása mindig megmaradt.

A nemzeti tánc mellett jóval kisebb arányban – különösen a bécsi táncosnők szerződtetésével egyidejűleg – a klasszikus balett is megjelent a nemzeti táncjátékok-

ban. Az „ideális”, „magány”, kettős vagy hármas táncok technikai színvonala persze nem mérhető a mai művészi tánc mércéjével.

Az arlekinádokban karaktertáncok és ismét csak a balett szerepelt. A karaktertáncok közül a lengyel, a tiroli, a kozák és az orosz tűnt a legkedveltebbnek. Ezeken kívül egzotikus táncok is előfordultak, mint török, kínai, zászlós lámpatánc (a *Pervonte* című arlekinádban), vagy a valószínűleg a 18. századtól ismert „anglaise” hagyományain alapuló „angol négyestáncz faczipóval” (*Pervonte*). E táncok autentikussága mindig kérdéses, többnyire stilizált, külsőségekre épülő koreográfiákról van szó. (Sajnos az idegen balettmesterek kezén később a magyar tánc is erre a sorsra jutott.) Ugyancsak jelzésszerű megfogalmazásban jelentek meg az arlekinádokban a különféle mesterség-táncok (halász, vadász, kéményseprő).

Az adott táncanyagból való válogatás következményeként az arlekinádokban még ellentmondásosabb a beépített táncok és a cselekmény viszonya. A dramaturgiai szerkezet labilitását bizonyítja az is, hogy ugyanazon darabba, másik előadáson akár teljesen más jellegű táncok kerülhettek. A *Bűbájos fegyver*-ben például a bemutatón tiroli és kozák táncokat adtak elő a szereplők, a következő előadáson pedig *Stelzer*, linzi táncos közreműködésével egy török szolóval és 40 katonával által bemutatott, vívásokkal, „katonai kifejlésekkel” bővült az eredetileg egyszerű arlekinád-cselekményű némajáték. Ebből is kiderül, mennyire képlékeny ez a némajátéktípus. A cél, hogy minél látványosabb szórakozást nyújtson a nézőknek, szentesítette a minden dramaturgiai kötöttségtől mentes eszközök használatát.

A harmadik típusban, a vegyes némajátékokban pedig szinte minden megjelenhetett: az *Asszony esztrengé*-ben az idegen tündérkeret ellenére magyar táncokat táncoltak, a vendégművészekkel színre került „katonai némajátékokban” (*Varsói ütközet*, *Kalandor lovag*) csatajeleneteket és lovas mutatványokat ígért a színlap, a *Kollin és Róza*-ban a lengyel környezetnek megfelelő mazurka mellett orosz táncot láthatott a közönség.

A karaktertáncok mellett az „eszményi” tánc megjelenése már a romantikus balett irányába mutatott, művészi értékét tekintve is igényesebb fejlődési lehetőségeket ígérve. A Bécsből szerződött táncosnők és Kaczér képzettsége lehetővé tette, hogy a közönség megismerkedjen a klasszikus balett-technika formavilágával, amely azonban ekkor még nem a romantikus balettművek szolgálatában állt. Romantikus tartalom és forma csak jóval később került összhangba a magyar táncszínpadon.

A táncjátékok szerkezetének fontos jellemzője, hogy — akárcsak a színjátékokban — kialakultak a jellegzetes szerepkörök; táncosok és táncoló színészek visszatérően bűjtak a különböző típusfigurák bőrébe. Az „eredeti táncjátékokban” *Szőllősy* és *Farkas* táncolták a nemesifjakat, *Bartháné*, majd később *Wirdisch Katalin* a nemes kisasszonyokat, *Bartha János* színész büszke természetével, magas növésével, színjátékbeli szerepkörének megfelelően a cigány vajda (*Nagyidai lakodalom*) vagy a haramiavezér (*Haramiabanda*) mimes szerepét alakította. Az arlekinádokban *Kaczér Ferenc* ruganyos, ügyes mozgásával formálta a címszerepeket, Columbinát *Mayer Karolina*, Pierrot-t a sűgőként kezdett színész, *Kis János* táncolta minden esetben. *Wirdisch* tündérszerepeket alakított, akárcsak *Bartháné*, aki ebben a műfaj típusban is továbbvitte korábbi szerepkörét.

A Nemzeti Játékszín táncműsorának teljes képéhez a táncbetétek további jelent-

kezése is hozzátartozik. Míg az első évben a színjátékbeli és felvonásközi betéteket kizárólag magyar táncok alkották, a későbbiekben ezekben is megjelent a balett, illetve a különböző karaktertáncok sora. Előfordult, hogy az önálló némajátékok sikeres, „előre gyártott” táncából emeltek át egyet-egyet a színjátékokba. Például a *Falusi borbély* című daljátékban, a korábban sikerrel bemutatott *Arlekin élete, halála és feltámadása* „már egyszer közkedvességgel fogadott”¹⁰ lengyel kettőst táncolta Wirdisch Katalin és Mayer Karolina. Az *epigramma* című Kotzebue-vígjátékban pedig Wirdisch és Kaczér valószínűleg ugyanazt a „kettős alakú táncot” mutatta be, amely a *Zürzavar a vargaműhelyben* táncai közt is szerepelt. Az újabb betétek közül keleti táncot táncoltak a *Belizár* című regényes szomorújátékban, a *Parisi János*-ban pedig klaszszikus balett díszítette a történeteket. A magyar táncok azonban változatlanul kedveltebbek maradtak, különösen, ha valóban illeszkedtek a cselekményhez. Ilyen magyar betétek kerültek a *Garabonciás diák* című tüneményes vígjátékba, az *István*, a *Zsigmond király álma*, a *Béla futása* című színjátékokba.

Eredetiség szempontjából viszont kérdéses lehetett az a verbunkos, amelyet Szöllősy az *Új Theseusok, vagy Ilus meg Kati Tündérországbán* tüneményes vígjátékhoz szerkesztett. Ebben Wirdisch és a Mayer nővérek „nadrágszerepként” táncoltak férfias toborzót, többek között Szöllősy és Kaczér társaságában.

Sajtó és közönség

Ami a magyar színpadi tánc fogadtatását illeti, e kérdésben forrásként elsősorban a korabeli sajtóanyagra támaszkodhatunk. A *Regelő* című divatlap mellékleteként megjelent, a rendszeres magyar színházi kritika meghonosítására törekvő Honművész kezdetben szinte minden alkalommal a táncok kedvező fogadtatásáról számolt be. E leírásokat azonban a tánc esetében nem lehet igazán kritikának nevezni, hiszen a bírálók nem táncszakértők. Legtöbbször az átfogó színi hatást minősítették, és írásaikból az is kitűnik, mennyire valódi problémaként jelentkezett a korábban említett ellentmondás, amely a nemzeti és művészetpolitikai törekvések közt mutatkozott a reformkori magyar táncművészetben. Az első bemutatott arlekinádról (*Arlekin élete, halála és feltámadása*) és az ebben debütáló, Bécsből szerződött táncosnőkről nyilatkozva, a bíráló dicsérte a kezdeményezést, „mellynél fogva a múlt téltől fogva divatba hozott táncz és némajátékok s most ezen mívelt tánczosnék megszerzése által olyan mutatóványokkal teszi érdekessé a budai magyar színházat, melyekben magok a magyarul nem értő nézők is kellemes multságot lelhetnek ...” „Ama többrendbeli csinos ruhákat, melyekben három új tánczosnéink ma megjelentek az igazgatóság tetemes költséggel újonnan készítetté, mi ismét figyelmet érdemlő bizonyosságul szolgál hogy az igazgatóság mindent, mi tehetségében áll, elkövet a magyar mutatóványoknak díszes és érdekes kitüntetésére.”¹¹

A fenti sorok szinte összefoglalását adják a látványosságot célzó és ezzel a közönség szélesebb rétegeit megnyerni szándékozó szórakoztató színházi programnak, amelyet a színpártolásban anyagilag is érdekelt arisztokrácia szorgalmazott. A tánc ebben különösen fontos szerepet töltött be.

A színházlátogatók közt ebben az időszakban majdnem mindegyik társadalmi

réteg képviselője megtalálható, a műsoron szereplő némajátékok mindannyiuk számára nyújthattak szórakozási lehetőséget. Az „eredeti táncjátékokon” keresztül pedig a nemzeti érzés, öntudat juthatott kifejezésre. A magyar nemzeti tánc színpadi megjelenése legalább olyan mozgósító erővel hatott, mint a magyar nyelv a színjátszásban.

A széleskörű befogadó réteg ismeretében érthető, hogy a sajtó kezdetben majdnem minden előadáson magas nézőszámról tudósított:

Haramiabanda 1834. „Kevés alkalommal gyűlt még olly szép számú nézőség színházunkba mint mostan”
Napi bevétel: nincs adat

Arlekin élete, ... 1834. július „... érdemlett tapsokat és tetszést nyertek (ti. a táncosok) a számosan jelen volt nézőktől.”
Napi bevétel: 186 Ft 25 kr.

Bűbájos fegyver 1834. július „... nagy számmal volt jelen a közönség ...”
Napi bevétel: 197 Ft 57 kr.

Bájrózsa 1835. január „... páholyok sűrűn elfoglalva, csak két földszinti páholy maradt üres,”
„többi mind 6–8 személlyel töltve”
„a budaiak maguk is megtölthetik a színházat”
Napi bevétel: április: 66 Ft 13 kr. bérlet
május: 38 Ft 47 kr. bérlet

(Fáy András kimutatása szerint 1835-ben a „Lumpácus Vagabundus” című Nestroy-tündérbohózat után, a hétszer színre került *Bájrózsa* hozta a legmagasabb bevételt, 400 váltóforintot).¹²

A táncművészet személyi és anyagi feltételei azonban jelentős befektetést igényeltek, amely 1835 végére már nem állt arányban a bevételekkel. A látványosságot igénylő táncjátékok kiállítása költséges volt, az idegen táncosnők magas gázsija szintén súlyos terheket rótt a színházra. (Wirdisch Katalin évi fizetése 100 váltóforintot tett ki, amely majdnem olyan magas volt, mint a vezető színészeké.) A közönség pedig egy idő után kezdte unni az ismétlődő cselekményű, hasonló jellegű táncokat felvonultató némajátékokat. Az éppen csak megindult művészi fejlődés megtorpanásáról számolt be a *Toborzók, vagy a szüret* bírálója 1835 augusztusában: „A ballétokban egy idő óta tapasztalt pontosság hiánya, változatlan egyformaság és érdektelen tartalom, azokat valóban unalmassá kezdik tenni ...” „Ha nem várható változás, azoktól a publikum egészen elidegenül.”¹³

Anyagi tekintetben mind az 1834-es, mind az 1935-ös esztendő veszteséggel zárult, így a tánchrészleget feloszlatták, és a táncmesterek elbocsátásával az iskolát is be kellett zárni. 1836-ban már csak két alkalommal adtak önálló balettet, ezek is vendégjátékok voltak.

1835 szeptemberétől ráadásul a színházi segélypénzeket a Pesti Magyar Színház építése is elvonta. A folyamat megszakadt, a táncrészleg majd az új színház keretei között szerveződhetett újjá, ahol azonban a már korábban meglévő ellentmondások a 40-es évek művészeti és eszmei tendenciái s lehetőségei nyomán, az idegen befolyás háttérbe szorította a nemzeti törekvéseket.

Idegen hatások a magyar táncszínpadon (1837–47)

Az 1837. augusztus 22-én megnyíló Pesti Magyar Színházban az első években nem nyílt lehetőség önálló táncrészleg kialakítására, hiszen még a második profil, az opera fenntartása is nehézségekbe ütközött. A tánc betétként azonban továbbra is megmaradt (a megnyitó díszelőadáson magyar táncbetét szerepelt Szöllősy betanításában és közreműködésével), és szükségességének kérdése újra és újra felvetődött, az operai betét ügyében például már 1837-ben: „Újabban nagy operánál többnyire tánczosokra is van szükség. Jó balletmestert Pesten nem lehet találni. Legjobb volna azonban Párizsból egyet hozatnunk, mert a francia tánczmesterek legügyesebbek a finomabb tartásmodorban, társalkodásban, viseletben legjáratosabbak.”¹⁴

1838-ban az Athenaeum november 16-i számában pedig a cikkíró a korábbi szórakoztató program mintegy folytatásaként már az önálló táncművészet jelentkezését sürgeti: „Ha a színház pénztára megengedné igen óhajtható volna, hogy a publicum kedvezéseit megnyerje s erre nem kis eszköz volna a balett.”

1837. október 9-től a színház balettmestere, a Pesti Német Színházról átszerződött *Kolosánszky János* lett. Kezdetben 100 váltóforintnyi fizetésért csak divertissement-okat, operai betéteket koreografált. A tánckar megszervezésére már szerződttetésekor kötelezték („köteles 3 tánczost havi 14 pengőforintnyi fizetésre szerezni”)¹⁵, de a megvalósítás – három táncosnő szerződttetése – csak 1840-ben sikerült. 1839-ben *Kaczér Ferenc* is visszatért a színházhoz táncosként, és zeneszerzői, zenei szerkesztői feladatokat is ellátva. Mellettük *Szöllősy Lajos* is fellépett még néhányszor, és szerkesztett is magyar betéteket, bár munkája egyre inkább háttérbe szorult. Az említett táncosok alkalmazásával azonban korántsem lehetett biztosított az önálló táncrészleg létrehozásának minden személyi feltétele. Újra felmerült a színházi táncosképzés gondolata.

Táncosképzés Alfred Beauval tervezete alapján

A kivitelezéshez *Alfred Beauval*, a francia származású táncos és balettmester javaslatára nyújtott segítséget. Az akkor a mannheimi színház táncosaként működő Beauval, aki a Pesti Német Színháznak is tagja volt, az 1838 novemberében tartott színészeti választmányi ülésen terjesztette elő beadványát. A mai szemmel is jól átgondoltnak tűnő és gyakorlott balettmesteri tapasztalatokat tükröző tervezet (balettképzés mellett) a színészek mozgáskultúrájának emelését – rövidebb idejű oktatással – külön is kitűzte. A 12 balettnövendék számára pedig a képzési időt 6 évben állapította meg, melynek elmúltával „tökéletes magyar színi Ballet volna alkotva és szerkesztve”¹⁶, de már három év után használhatóak lennének a gyerekek kisebb táncos szerepekre vagy

önálló művek bemutatására. (Ez utóbbi terv megvalósult 1841-ben, amikor a *Molnárok* című víg baletet a Nemzeti Színház „balétnövendékei” adták elő.)

A tervezet ezenkívül kitért arra is, hogy a növendékek számára fontos példaadást vendégszereplők meghívásával kell biztosítani. A sikeres megvalósításhoz azonban képzett balettmesterre lett volna szükség. A Beauval elképzelése alapján működő tánciskola 1839-ben megnyílt, és egy időre, természetesen csak alapfokon – hiszen megfelelő mesterekről a színház a továbbiakban sem tudott gondoskodni – megindulhatott a színházi táncképzés.

Az iskolában kezdte meg tanulmányait a később híressé vált *Sáry Fanny* és *Tóth Samu* is, akik tehetségesek lévén, korán felleptek az előadásokon, és – bár 1845-ben a Helytartótanács megtiltotta a gyermekek színpadi szereplését – a színház nem törődve az intézkedéssel, továbbra is alkalmazta a növendékeket.

A tánciskola beindulásával és a tánckar megszervezésével 1839-ben a Pesti Magyar Színházban is elkülönült, önállóvá vált a balettrészleg, és a teljes némajátékok ismét megjelenhettek a színpadon. Ezek azonban nem az „eredeti táncjátékok” hagyományait követték. Kolosánszky balettmestersége (1837–39, 1843–47), majd az őt felváltó, szintén a német színházból jött *Hasenhut Leonard* működése (1840–42) idején egyrészt az arlekinád műfaja élt tovább, másrészt a korábbi időszak vegyes típusú némajátékai közül az életkép jellegűek formálódtak önállóvá. Mellettük divertissement-ok és víg némajátékok is szerepeltek a repertoáron, „eredeti táncjátékot” azonban csak az időszak utolsó felében, elszigetelt próbálkozásként találhatunk. A 40-es évek némajátékait nehezebb kategorizálni, mint a korábbi periódusban színre került műveket, mert itt sem tartalmi, sem formai szempontból nincsenek úgy elkülönítve egymástól a darabok. Közös vonásuk, hogy szerkezetileg mindegyik megőrizte a már ismertetett pantomim – zárt tánc felépítést, azzal a különbséggel, hogy a cselekmény egyre jelentéktelenebbé szűkült, a táncok egyre kevertebbek, stilizáltabbak lettek.

A késői arlekinádok a korábbiaknál is alacsonyabb művészi értéket képviseltek. A fajsúlytalan cselekmény és a minden összefüggés nélkül összevegyített táncok, amelyekben egyre nagyobb szerepet kapott a komikus vonás („nevetséges kettős tánc” – *Arlekin kalandjai*, „Chinai tréfás táncz”, tréfás haláljelenet – *Egy óra Velencében*), széteső produkciókat eredményeztek, amelyek végül már a szórakozás igényét sem tudták kielégíteni. Az *Egy óra Velencében* című némajátékban például együtt táncoltak „Policinello-tánczot”, víg kettőt, „magyar magányt” és csikós táncot, az utóbbi kettőt jellegétől teljesen megfosztva. Az *Arlekin, mint csontváz*-ban skót táncot jártak kozák módra. A karaktertáncok így teljesen eltávolodtak eredetüktől. Az arlekinád műfaja végül is látványos bukással búcsúzott a magyar színpadtól. 1845-ben a bécsi leopoldvárosi színház balett-társulatának vendégjátékában előadott *A dunai nympa, vagy Harlekin pajzánságai* című, hasonlóan zavaros némajáték már annyira bosszantotta a közönséget, hogy sokan otthagyták az előadást.

„Mi is volna sajátképen e varázs, víg néma játék? Itt az egyének egymásnak hajába s frakjába ragadnak, egymás alól a széket kirángatják, hogy egymást felbuktat-

hassák, — időtlennél időtlenebb majmoskodásokat, kecskeugrásokat s keringetéseket tesznek ...

... — többen kik az előadás kínait mártiri türelemmel mind végig szenvedték: Veszett volna e dunai nympa a maga országában!” — felkiáltással távoznak a varázslat helyéről ...”¹⁷

Hasonlóan vegyes értékűek az életkép jellegű némajátékok. A cselekmény csak ürügy a táncokhoz, amelyekben groteszk, karakter és klasszikus elemek ötvöződnek. Találunk közöttük magyar témájút, például az 1840-ben a francia *Alphonse Carelle* által koreografált *Magyar vigalom* című darabot, amelyben az alapmotívumon kívül minden idegen: a koreográfus, a táncosok és valószínűleg a táncok is. Ugyancsak külsőségeiben ragadta meg a magyar jelleget a bécsi *Franzel Stöckl Mádi szüret*-je (1840. augusztus 13., 17.). A színpadi cigánybanda muzsikája mellé kintorna társult, és a táncok közt a klasszikus pas de deux-tól kezdve a magyar körtáncig minden megtalálható volt. Ide sorolandó a *Blauzendorfi búcsú*, *Hasenhut* koreográfiája (1840) és a szintén általa készített *Lázadás a Serailban* (1840). Ez utóbbi 22 „népbeli” rabnő végtelenbe nyúló karaktertáncjaiból állt össze.

Egyes némajátékokban a romantikus irányzat egzotikum iránti vonzalma is ki-fejeződött. A *Makandal* (1845. május 10.) egy fiatal szerecsennek egy fehér lány iránt érzett reménytelen és tragikus kimenetelű szerelméről szólt. *Antonio Guerra* bécsi balettmester koreográfiáját dicsérettel illette a kritika. Hasonló témájú volt a *Gyarmati életképek* (1846. augusztus), *Alexander* (szintén bécsi koreográfus) munkája, amely azonban a táncokat tekintve ismét nem lehetett egységes. A benne előforduló „magyar négyes” nehezen képzelhető el az egzotikus keretben. Ennek a táncnak a koreográfusa, *Kolosánszky* korábban (1839) saját táncjátékot is szentelt a témának *A természet gyermeke* címmel. Ebben szintén szerepelt spanyol hajóskapitány, bennszülött lány és szerelem, de koreográfiai megfogalmazásában itt is hármas és négyes magyar tánc kapcsolódott hozzá. Nem véletlen, hogy a kritikus „sületlenségekből összetoldott-foldott valami”-nek minősítette.¹⁸

A további cselekményes némajátékok között több vígjátéki tartalmú (*A rosszul őrzött lány*, 1839, *Kolosánszky*, később *Liza és Collin* címen 1844; *A szerelmes quäcker, vagy Találkozás Tyrolban* 1841, *Hasenhut*; *Szélmalom, vagy A vén nők megiffjodnak* 1842, *Hasenhut*; *Molnárok, vagy Éji légyott a hágcson* 1841, *Hasenhut*) és olykor a groteszk túlburjánzását mutató, állatutánczó (*Joko, a braziliai majom* 1841, *Carelle*) is akadt. A tüneményes arlekinádok vonulatát folytatta a *Lucifer és a haszonbérő* (máskor *Lucifer a zöld ördög* címen) című tüneményes némajáték, amelyet *Kolosánszky* készített (1845. május 28., később 1846. május 1., 1848. május 10., 17., december 7.). Az ezekben a művekben előforduló táncok ismét széles és változatos skálán mozogtak: polka, keringő, magyar nemzeti táncok, klasszikus elemek. Az összeállított divertissement-ok sorába tartozott például a *Satyre*, *Alexander* koreográfiája (1846).

Különösen egyedi érdekességű a Noverre nyomán készült *Orpheus és Euridike* (*Franzel Stöckl* koreográfiája, 1840), amelyet a Beauval testvérekkel *Stöckl* maga adott elő. A 18. század egyik kedvelt balettalkotása az első valódi ballet d'action-ok közé tartozott, és a nagy balettreformátornak a táncdráma megteremtésére irányuló

törekvéseit illusztrálta. Példa lehet ugyanakkor a romantika és klasszicizmus kapcsolata is.

Történeti értékű vendégjátékok

Külön fejezetet jelent a korszak tánc történetében a nemzetközi balettrepertoárból külföldi vendégművészek által magyar színpadra hozott romantikus alkotások áttekintése. A romantikus balett a század 30-as éveiben bontakozott ki, a kor művészeti és szellemi tendenciáit egyesítve. Tartalmában a reális és földöntúli világ kettősségét hangsúlyozta, alakjait a népregékből, mondákból, mesékből kölcsönözte. A romantikus balett legnagyobb vívmánya, hogy sikerült megvalósítania a tartalom és forma tökéletes egységét, az irreális lények ábrázolásában a spicc-technikát, a valós közeg jellemzésében a nemzeti karaktertáncokat használva színpadi kifejezőeszközként. A magyar színpadon a 40-es években megjelent romantikus balettek többsége francia eredetű, de a bécsi színház közvetítésével jutott hozzánk. A 40-es években a bécsi Kärntner Theater-ben a korszak szinte valamennyi nagy alkotása szerepelt a repertoáron, sokszor a műveket a legautentikusabban ismerő művészek rendezésében, alakításában. *A nymphea és a lepke*, Jules Perrot, a híres francia balettmester első alkotása volt 1836-ban a bécsi színházban. Nálunk ugyan *Campilli Frigyes* rendezésében mutatták be, aki azonban szintén a bécsi színház balettmestereként dolgozott, így a balett eredete bizonyítható. Az *Ondine, a habléány* szintén Perrot műve, amelyet ezúttal Arthur Sain-Léon, a korszak egyik leghíresebb francia táncosa és balettmestere rendezett és mutatott be feleségével, Fanny Cerritoval a Nemzeti Színházban. (1840-től ők is a bécsi színház tagjai voltak.) Saint-Léon balettje *A markotányosnő és a postalegény* a romantikus korszak balettjeinek realisabb vonulatát követi, sikertánca a tüzes cseh polka-mazurka, a redova, Párizsban is meghódította a tánc kedvelőket. Ismét másik irányzata a korszak balettalkotásainak a cselekményes balett (a valódi balett d'action), ahol a történet már nemcsak ürügy a táncolásra, a táncok nemcsak díszítik, hanem maguk is előbbre viszik az események menetét. Ilyen volt a nálunk is bemutatott *Paquita*. A balett Paul Foucher (V. Hugo veje) szövegkönyve alapján melodramatikus történetet jelenített meg, amely Napóleon alatt Spanyolországban játszódott. Az eredeti koreográfiát Joseph Mazilier készítette, aki számos hasonló, például haramiátémájú balettet alkotott Párizsban. A Nemzeti Színházban a közönség *Campilli* rendezésében láthatta a *Paquitát*.

Az ezekben az években bemutatott romantikus balettek közül azonban legkiemelkedőbb a *Giselle*, mert azon kevés 19. századi alkotás közé tartozik, amely mindmáig él szinte valamennyi neves társulat repertoárján. A balett 1847. június 12-i magyar bemutatója történeti jelentőségű a hazai tánc történetben, ugyanis ez az első olyan teljes értékű, cselekményes balett, amely azóta is szinte folyamatosan műsoron maradt. Az Adam zenéjére 1841-ben Perrot és Coralli koreográfiájával készült balett a romantikus táncdramaturgia egyik legszebb példája. Théophile Gautier librettója a német mondavilágból ismert, szerelmi bánatukban meghalt és villivé változott fiatal lányok történetét dolgozza fel. Az első felvonás paraszti miliőben játszódik, s szép karaktertáncokkal díszíti a történeteket. De a balett nyelve pas d'actionokat is alkalmaz, és

a romantika által kedvelt örülés-motívumot is beépíti. A második felvonásban a bánában meghalt parasztlányt villiként látjuk viszont, aki megmenti szerelmét a többi tündér bosszújától. Nemcsak a történet alkalmazza a romantikus kellékeket, a koreográfia is kihasználja a kifejezőeszközök gazdagságát. A címszerep ugyanakkor összetett színészi és táncos kvalitásokat igényel.

Ekkorra a Nemzeti Színház táncrészlege is alkalmasabbnak tűnt már ilyen művészi értékű balett bemutatására, hiszen a táncszemélyzet képzett szólótáncosnőkkel bővült, *Idaly Laurával*, *Erhardt-Kurz Antóniával* (Bécsből) és *Sáry Fannyval*, aki külföldi tanulmányai befejeztével visszatért a színházhoz. 1847. január 1-jén az igazgatóság Campilli Frigyeszt szerződtette balettmesternek. A *Giselle* bemutatója is vendégjátékhoz, *Augusta Maywood* és *Pasquale Borry* fellépéséhez kötődött, de távozásuk után rövidesen *Campilli* saját átdolgozásában újra színre vitte a balettet.

A romantikus balett fejlődése számára így némileg kedvezőbbé váltak a lehetőségek, legalábbis személyi téren. Ami azonban a romantikus balettek szcenírozását illeti, a Nemzeti Színház anyagi lehetőségei még hosszú ideig nem tették lehetővé a méltó színpadi kiállítást.

A klasszikus-romantikus balett irányába megindult fejlődés, amely a hazai színpadon idegen alapokra épült, gátat vetett a magyar nemzeti tánc művészi előrelépésének. A magyar tánc szempontjából már a Nemzeti Színház eddigi időszaka sem nyújtott módot a kiteljesedésre, a továbbiakban pedig Campilli működése mellett végképp reménytelenné vált a nemzeti táncművészet helyzete.

A nemzeti táncművészet megnyilatkozásai az idegen befolyás alatt

A Nemzeti Színház táncművészetének idegen orientáltságát híven tükrözi a műsorpolitika, a táncrészleg szervezeti felépítése. Külföldi balettmesterek és táncosok idegen szemléletű művei árasztották el a hazai színpadot, ahol a magyar tánc csak elkorcsosult betétként, legfeljebb „népiesch” színezetű látványossággént jelenhetett meg, gyakran idegen „lábakon”.¹⁹

A betétek magyar táncai sem voltak kedvezőbb helyzetben, és a gondot a népszínmű sem oldotta meg. A Honderű 1844-ben panaszkodik a *Két pisztoly* hamis kanásztáncáról: „A kanásztánc eszméje igen szép, de kivitele gyöngé. Kolosánszky úr ezt is ballett békóiba nyugózá, s evvel mindent elrontott.” „Ugyan ha fog már megjőni a mi néptánczaink messiása! Kolosánszky úr, mint mindúntalan kitűnik, alig fogja valaha e csomót megoldani. Inkább ne, mint illy ferdítve kerüljenek néptánczaink színpadra.”²⁰

Kolosánszky végleges távozásának is éppen a *Csikós* című népszínműhöz koreografált torz magyar tánc volt a kiváltó oka.

A magyar tánc eredeti formájával kizárólag a vándorló táncársaságok vendég-szereplésain találkozott a közönség. Így örömnepnek számított a magyar tánc kedvelőinek *Veszter Sándor* és táncársaságának fellépése (1840, 1843, 1846), vagy egy-egy nemzeti táncot járó szolistanak (*Thúry János*, *Lakatos* vagy *Fitos*) a fellépése, még ha teljesítményük kritikai megítélése nem is volt mindig egyformán kedvező. (Veszte-

rék a stilizált verbunkost részesítették előnyben a divertissement-okban, amelyből a kritika hiányolta az eredetiséget.)

Történelmi események tükröződése a nemzeti táncművészetben (1848)

A 40-es években önálló, eredeti táncjáték – kísérletként – mindössze kétszer jelent meg a nemzeti színpadon. Az egyik a *Sobri* című „haramia-életkép” volt, amelyet 1846-ban a *Havi Mihály* és *Szabó József* vezetett dal- és táncársaság adott elő, Pesten átutazóban. A mű különlegessége, hogy táncosok és énekesek működtek együtt benne, amely a nemzeti jelleg hangsúlyozása szempontjából nem elhanyagolható színpadi hatást nyújthatott. A téma alapján pedig a mű joggal számíthatott a Nemzeti Játékszín „eredeti táncjáték”-hagyományai folytatásának.

1848-ban még inkább időszerű lehetett a darab felújítása, amely akkor „néma jelenetek a népeletből, tánczokkal, viadalokkal és csoportozatokkal 1 felvonásban” megjelöléssel szerepelt a színlapon. A rendezők, *Veszter Sándor* és *Kilányi Lajos*, a magyar táncok kiváló képviselői, csupa népi táncból állították össze a jeleneteket: tót tánc, magyar kettős, balta tánc, magyar tánc. A kritikusok elsősorban *Tóth Samut* dicsérték, aki „génialis” eredetiséggel adta elő táncait, de az egész mutatványt örömmel üdvözltek. Ugyancsak Veszterék nevéhez fűződik a történelmi eseményekhez szorosan kötődő másik eredeti némajáték, a *Csata Fehértemplomnál* bemutatása. Az 1848. december 20-án előadott táncjáték (bemutatásának idejét egyes források tévesen említik) erős mozgósító hatást gyakorolt a közönségre, hiszen valós, nem sokkal korábban megtörtént történelmi eseményt dolgozott fel.²¹ *Kilányi Lajos* ebben az esetben is ismert, eredeti magyar táncokból (magyar, tréfás, verbunkos, markotányos tánc) szerkesztette a jeleneteket, melyek a nézők elé hátborzongatóan valós életszínjátékot tártak, az áruló százados halálra ítélésével és kivégzésével. Itt érthető tetten az az igen ritka jelenség, amikor egy korszak napi történelmi jelentőségű fordulatai azonnal megjelennek a művészetben, amely napra készen kapcsolódik a valósághoz. Az adott események szellemi katalizátoraként a nemzeti táncművészet még egyszer szót kaphatott, nem is akármilyen erővel, mielőtt a kiegyezés és az abszolutizmus idején véglegesen háttérbe szorult a Nemzeti Színház színpadán.

Függelék

Az 1834–36-ban műsorra került önálló némajátékok az ismertetett műfaji csoportok szerinti megoszlásban:

A. Cselekményes némajátékok:

1. csoport: Eredeti táncjátékok

A VÉLETLEN VÖLEGÉNY

koreográfia: *Farkas József*

A HARAMIABANDA

koreográfia: *Szóllósy Lajos*

zene: *Heinisch József*

1834. I. 13.

III. 16.

1834. II. 20.

rablótéma

rablótéma

NAGYIDAI LAKODALOM	1834. VIII. 24.	
koreográfia: <i>Szóllósy Lajos</i>	IX. 07.	cigánytéma
zene: Herfurth Károly	XI. 09.	
AZ ELRABLOTT HÖLGY, AVAGY	1835. II. 22.	
SZERENCSES ÖSSZVETALÁLKOZÁS		rablótéma
koreográfia: <i>Szóllósy Lajos</i>		
zene: Heinisch József		
2. csoport: Arlekinádok		
ARLEKIN ÉLETE, HALÁLA ÉS	1834. V. 04., V. 11.	
FELTÁMADÁSA	VII. 19., VIII. 25.	
koreográfia: <i>Kaczér Ferenc (Levin után)</i>	1835. IV. 24.	
zene: La Fortune		
BŰBÁJOS FEGYVER, VAGY	1834. VII. 29.	
A KETTŐS ALAK	VIII. 03.	
koreográfia: <i>Kaczér Ferenc (Fentzel után)</i>	XI. 16.	
zene: Riotte	1835. V. 17.	
ZŰRZAVAR A VARGAMŰHELYBEN	1834. VIII. 10.	
koreográfia: <i>Kaczér Ferenc</i>	XI. 23.	
zene: Seidnetz	(magyarosított arlekinád)	
PERVONTE A LÁMPÁS SZIGETEN,	1834. IX. 29.	
VAGY CHINA ÉS ANGLIA		
koreográfia: <i>Kaczér (Campilli után)</i>		
zene: Ellinger		
A SZÜRKE TÖRPE A BŰVÖS HEGYEKBE,	1834. X. 26.	
VAGY ARLEKIN MINT GARABONCIÁS DIÁK	XI. 02.	
koreográfia: <i>Kaczér (Horschelt után)</i>	1835. I. 18.	
zene: Kaczér	VII. 30.	
BÁJRÓZSA	1835. I. 06., V. 31.	
koreográfia: <i>Kaczér (Occoni után)</i>	II. 2., 14.; VII. 27.	
zene: Paistenberger	IV. 06., IX. 27.	
ARLEKIN SZÜLETÉSE	1836. V. 09.	
Szöveg: Uhlich József	<i>Uhlich József és</i>	
zene: Vogel A.	gyermekei vendégfellépte	
3. csoport: Vegyes típusú némajátékok:		
ASSZONY ESZTRENGA	1834. VII. 1.	
koreográfia: <i>Farkas J.</i>	Vígjátéki konfliktus tündérkeretben,	
zene: Hosszmann	magyar táncokkal (Weisse–Simai	
	„Házi orvosság” c. darabja alapján)	
WARSÓI ÜTKÖZET	1834. X. 4., V.	
koreográfia: <i>Emile (Franconi után)</i>	Vitézi játék eredetű	
zene: Ellinger		
KALANDOR LOVAG	1934. X. 4., V.	
koreográfia: <i>Emile</i>	„Emile úr, a Párizsi Királyi Cirkusz	
zene: Ellinger	lovas akrobatájának vendégfellépte”	
AZ OROSZ NŐ	1835. IV. 30.	
koreográfia: <i>Uhlich J.</i>	<i>Wirdisch Katalin</i>	
zene: Eberwein Károly	jutalomjátéka	
	quodlibet	
KOLLIN ÉS RÓZA	1835. VI. 23.	
koreográfia: <i>Kaczér</i>	VII. 19.	
zene: Lanner József		
FALUSI IRÓDIÁK	1835. V. 3., V.	
koreográfia: <i>Uhlich</i>	Uhlich József és gyermekai vendégfellépte	

B. Divertissement – némajáték

TOBORZÓK VAGY A SZÜRET

koreográfia: *Kaczér*

zene: Ellinger

1835. VIII. 19.

V. = a vendégjátékokat jelöli.

A némajátékok szám szerinti megoszlása 1834–36-ban:

	Önálló némajátékok				Össz.	Hány alkalommal
	Eredeti táncjáték	Arlekinád	Vegyes típusú némajáték	Diver- tissement		
1834. jan.-dec.	3	5	3	–	11	21
1835. márc. 3- tól 23-ig szünet	1	4	2	1	8	16
1836. jan.-dec.	–	1	1	–	2	2

1838–1848 között színre került némajátékok rendje:

1. Arlekinádok:

ARLEKIN MINT CSONTVÁZ, VAGY
A VARÁZS PITICSkor.: *Hasenhut Leonard*

zene: Böhm Mórítz

1839. II. 28.

1840. VI. 4., 21., 29.

VII. 12., 14?

X. 8., XII. 4.

1843. II. 6.

VI. 10.

1839. III. 22.

IV. 28.

ARLEKIN KALANDJAI, VAGY
MINDEN PERCBEN EGY ÚJ CSÍNY*Kolosánszky* betanítása

zene: Kaczér Ferenc

ARLEKIN MINT ANGOL LOVAGMŰVÉSZ
VAGY PIEROT MINT DAJKAkor.: *Hasenhut*

zene: Ellenbogen A.

EGY ÓRA VELENCÉBEN

kor.: *Carelle*

zene: –

1840. X. 31.

XI. 1.

1841. II. 2.

VI. 11.

1840. XI. 28.

1841. II. 28.

A DUNAI NYMPHA, VAGY
HARLEQUIN PAJZÁNSÁGAI

1845. VIII. 5.

V.:

„A bécsi leopoldvárosi színház ballet-
személyzetének vendégjátéka.”

2. Életkép jellegű némajátékok:

MÁDI SZÜRET

kor.: *Franzel Stöckl*

zene: Glöcker Ferenc

MAGYAR VIGALOM

kor.: *Alphonse Carelle*

zene: –

1840. VIII. 13.

17.

1840. XI. 28., 1841. I. 17.

V.: „*Alphonse Carelle* a párizsi
kr. gimnazisták isk. első euró-
pai híru grotesk táncosa.”

A BLAUSENDORFI BÚCSÚ

kor.: *Hasenhut*

zene: Heinisch József

LÁZADÁS A SERAILBAN

kor.: *Hasenhut*

zene: Ellenbogen

HALÁSZ ÉS ARÁJA

rendezte: *Campilli*

zene: többektől

1840. XII.

1840. XII. 7. és 13.

1847. V. 18.

V.: *Brussi és Guerra* vendég-szereplése

3. Vig némajátékok

A ROSSZUL ŐRZÖTT LÁNY

kor.: *Kolosánszky*

zene: Kaczér

később: LIZA ÉS COLLIN, VAGY

A ROSSZUL ŐRZÖTT LÁNY

MOLNÁROK, VAGY

ÉJI LÉGYOTT A HÁGCSON

kor.: L. *Hasenhut* (*Bloch* után)

zene: Blache Sándor

1839. VI. 22.

IX. 3.

XI. 1.

1844. VI. 23.

1841. I. 17., III. 21.

IV. 27., XI. 19.

1846. VII. 10. (rendezte:

Kilányi Lajos)

1848. V. 17.

1841. III. 7.

JOKO, A BRAZILIAI MAJOM

kor.: A. *Corelle*

zene: —

A SZERELMES QUÄCKER, VAGY

TALÁLKOZÁS TYROLBAN

kor.: *Hasenhut*

zene: Wollanek

SZÉLMALOM, VAGY

A VÉN NŐK MEGIFJODNAK

kor.: *Hasenhut*

zene: —

LUCIFER ÉS A HASZONBÉRLŐ

VAGY LUCIFER A ZÖLD ÖRDÖG

kor.: *Kolosánszky*

zene: —

1841. X. 28.

1842. I. 5., II. 8.

1843. II. 20.

1842. V. 20.

1845. V. 28.

1846. V. 1., VII. 8.

(rendezte: *Kilányi Lajos*)

1848. V. 10., 17.; XII. 7.

4. Romantikus balettek

A MARKOTÁNYOSNŐ ÉS A POSTALEGÉNY

kor.: A. *Saint-Léon*zene: C. *Pugni*

1846. X. 17., 20.

V.: *Fanny Cerrito és**Arthur Saint-Léon*

1846. X. 26., 29., 31.

V.: *F. Cerrito, A. Saint-Léon,**F. Scherzer*

1847. V. 12.

V.: *Brussi és Guerra*

ONDINE, A HABLEÁNY

kor.: J. *Perrot* után *Saint-Léon*zene: *Pugni*

A NYMPHA ÉS A LEPKE

kor.: *Perrot* után *Campilli F.*zene: E. *Aigner*

GISELLE

kor.: *Perrot, Coralli*zene: A. *Adam*

LÉGYOTT AZ ÁLARCOSBÁLBAN

kor.: A. *Maywood*

1847. VI. 12., 17., 20.

V.: A. *Maywood és P. Borry*

1847. VI. 31.

V.: *Maywood és Borry*

PAQUITA

kor.: *Guerra* után *Campilli*

zene: Delvedez

1847. VII. 10., 14., 21.

X. 16.

5. Magyar némajátékok

SOBRI, VAGY

PARASZT LAKODALOM A BAKONYBAN

kor.: *Faltényi*

1846. X. 22.

V.: *Havi-Szabó* táncársaság

1848. V. 4., 7., 15.

XI. 29.

Rendezte: *Veszter Sándor* és*Kilányi L.*

1848. XII. 20.

CSATA FEHÉRTEPLOMNÁL

Szerkesztette: *Kilányi Lajos*

6. Egyéb némajátékok

A TERMÉSZET NÖVENDEKE

kor.: *Kolosánszky*

zene: Kaczér

ORPHEUS ÉS EURIDIKE

kor.: *F. Stöckl* (*Noverre* után)zene: Heinisch (*Gluck* után)

1839. XI. 12.

1840. VII. 25. 26.

V.: *Beauval* testvérek

MAKANDAL

kor.: *Guerra*

zene: —

1845. V. 10.

V.: *Brussi* és *Guerra*

SATYRE

szerkesztette: *Alexander*

zene: Streibinger

(divertissement)

GYARMATI ÉLETKÉPEK

kor.: *Alexander*

zene: —

1846. VII. 29., VIII. 6.

V.: *Alexander* és *Paulus Mari*

1846. VIII. 6., 10.

V.: *Alexander* és *Paulus Mari*

Jegyzetek

1. Miskolcon, Debrecenben, Kolozsváron és Pesten is találunk táncelőzményeket a színtársulatok repertoárjában.
2. Játékszíni jegyzőkönyvek 1833–35.
Pest megyei Levéltár, Színházi iratok gyűjteménye 11. csomó 19. sz. 81. sz. bejegyzés
3. Játékszíni jegyzőkönyvek a felmondás előzményeiről:
1834. ápr. 6-i, 84. sz. bejegyzés tanúsítja, hogy Farkas nem akart táncszerepet vállalni a Szőlősy által készített táncjátékokban: „Kisebbségnek állítván azt, hogy esméretes tánczmester létére, más által rendelt és bétanított tánczban részt vegyen.” Az igazgatóság szerint „Farkas előbbi nyilatkozásainak hely nem adatott”.
4. Színlapok, Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár
5. Játékszíni jegyzőkönyvek 1833–35.
89., 96., 106. sz. bejegyzések
6. 1834. május 16. 95. sz. bejegyzés
7. Színlap, OSZK Színháztörténeti Tár
8. Színlap (1834. nov. 20.) OSZK Színháztörténeti Tár
9. Magyar Állami Operaház Kottatárában
A partitúra alapján a mű zenei elemzése Szenthegyi István „Egy magyar pantomima a reformkorból” c. tanulmányában. A magyar balett történetéből. — Szerk. Vályi Rózsi.
10. Honművész, 1834. 1834. aug. 17-i előadásról.

11. Honművész. 1834. júl. 19-i előadásról.
12. Fáy András: A magyar színészet multjáról. Fáy András színészeti tanulmányai (Kiadta: Staud Géza 1941.)
13. Honművész. 1835. aug. 27-i szám.
14. Mátray (Rothkepf) Gábor véleményes jelentéséből az opera tárgyában. (Nemzeti Színház irat- és levéltára, Pukánszkyé kéziratos anyagából.)
15. Pest megyei színészeti választmányok jegyzőkönyveiből. 1837. okt. 3.
16. Színészeti választmányi iratok.
17. Pesti Divatlap, 1845. 22. szám.
18. Honművész, 1839. nov. 17. 32. szám.
19. Weiss asszony gyermek balett-társulata Bécsből, 1844.
Guerra és Brussi, 1845.
Cerrito és Saint-Léon, 1846. csárdás (!)
20. Honderű, 1844. 43. szám.
21. 1848. november 30-án valóban a szabadságharc egyik sikeres ütközete zajlott le Fehértemplomnál (Bela Crkva, a jugoszláviai vajdaságban).

Irodalom

BAYER JÓZSEF: 1887.

A nemzeti játékszín története I.–II. Budapest. 1887.

KERÉNYI FERENC: 1981.

A régi magyar színpadon. Budapest. 1981.

KOEGLER, HORST: 1977.

Balettlexikon. Budapest. 1977.

PUKÁNSZKYÉ, KÁDÁR JOLÁN: 1940.

A Nemzeti Színház százéves története. Budapest. 1940.

SCHÖPPFLIN ALADÁR: 1931.

A magyar színészet lexikona I.–II. Budapest. 1931.

VÁLYI RÓZSI: 1956.

A magyar balett történetéből. Budapest. 1956.

RITA MAJOR:

**Romantisme et histoire nationale de la danse
1833–1848**

Dans son étude l'auteur passe en revue les premières quinze années de l'art chorégraphique scénique en Hongrie. Partant de la structure, des tendances en politique artistique des théâtres hongrois de la capitale, elle étudie les tendances qui, déterminées par les rapports entre l'art chorégraphique et l'art théâtral, servaient de directives à l'évolution de l'art chorégraphique. Suivant la différenciation quant au contenu et au temps de ces tendances, son étude se divise en trois chapitres:

1. Programme de la Scène Nationale: „jeux dansés originaux” et arlequinades. (1833–1836)
2. Programme du Théâtre Hongrois de Pest (dans la suite Théâtre National): orientation vers l'étranger, apparition du ballet romantique, productions d'artistes en tournée. (1837–1847)
3. Tentatives de mettre en valeur le caractère national: deux jeux chorégraphiques hongrois d'actualité. (1848)

Dans son étude l'auteur fait une tentative de définir le genre des jeux chorégraphiques de l'époque et analyse l'influence mutuelle entre ceux-ci et les types scéniques contemporains. Elle souligne le caractère contradictoire du double aspect national-étranger dont était imbue toute l'époque en question, et qui exerçait de l'influence non seulement sur les oeuvres présentées mais aussi sur les possibilités de formation des danseurs.

Comme annexe, elle ajoute à l'étude un catalogue détaillé des programmes, partagé selon les différents genres, et qui ajoute des précisions aux recherches précédentes.

THE HISTORY OF THE
CITY OF BOSTON

The city of Boston, situated on a neck of land between the harbor and the bay, has a history of more than three centuries. It was first settled by a few Englishmen in 1630, and has since that time grown to be one of the most important cities in the United States. Its location, its harbor, and its commerce have made it a center of activity and progress.

The city of Boston is one of the most beautiful in the world. Its harbor is one of the finest, and its bay is one of the most beautiful.

The city of Boston is one of the most important in the United States. Its location, its harbor, and its commerce have made it a center of activity and progress.

The city of Boston is one of the most beautiful in the world. Its harbor is one of the finest, and its bay is one of the most beautiful.

SZÁZADUNK TÁNCMŰVÉSZETE
L'ART CHORÉGRAPHIQUE DE NOTRE SIÈCLE

A MAGYAR TÁRSASTÁNC SZAKIRODALOM FORRÁSKRITIKAI VIZSGÁLATA II.

*„Egy az összesért,
Összes az egyért!”*

Ezzel a mottóval küldte szét Bajlós Bertalan nagykőrösi táncmester azt a felhívást, amely a hazai táncmesterek első egyesületének a megalapítására buzdította a kollégákat. S minthogy sem a hatóságok, sem a kollégák nem tudták, hogy hányan és hol taníthatnak táncot Magyarországon, az 1891. december 27-re kitűzött közgyűlésre ezzel a címmel küldték szét a meghívókat a legnagyobb városokba: „Első táncmester úrnak, Debrecen, Kolozsvár, Szeged, stb.”

A felhívásra 59 táncmester jelent meg az alakuló közgyűlésen.¹ Sajnos az Egyesület tagjai nem nagyon tartották magukat a szépen csengő mottóhoz, mert 1949-ig, a hazai egyesületek megszüntetéséig a táncmester szervezetek és ellenszervezetek alakulása, megszűnése, fúziója és személyi változásai szinte követhetetlenek, s ma már ennek nincs is jelentősége.² Mindez pedig abból fakadt, hogy az Egyesület megalakításáig semmiféle szakmai képesítést nem követeltek azoktól, akik társastánc tanfolyamokat akartak tartani. A helyi rendőrhatalóságok adták ki a „táncitanítási iparendélyt”. Ezt elsősorban olyanok kapták, akiknek már volt másfajta iparra szóló igazolványuk és működésükről a helyi szervek elismerően nyilatkoztak. Többnyire a helyi szabók, cipészek, kőművesek, borbélyok vállalkoztak erre. Ők általában világlátottabbak is voltak a falusi-, kisvárosi lakosoknál, többet forgolódtak színházak és vándortársulatok közelében is, ahol mindig volt alkalom, hogy a színész-táncosoktól tanuljanak. Maguk a színészek is gyakran a táncitanítás meghirdetésével egészítették ki az előadásokból származó gyér jövedelmüket, vagy a természetbeni juttatásokat. A múlt század elejétől sok színházi plakáton olvashatjuk, hogy a társulat tagjai a divatos és magyar társasági táncok tanítását hirdetik.

A megalakult Egyesület (utána a hosszabb-rövidebb ideig működő különböző táncmester szervezetek) legfontosabb feladatuknak tekintették, hogy a táncitanítást valamelyest ellenőrzött szaktudáshoz kössék. Az 1893-ban megválasztott tisztikar úgy döntött, hogy mindazok a táncitanítók, akik 1892. augusztus 20-ig immár tíz esztendeje kizárólag táncitanítással foglalkoztak, s ezt hatósági igazolvánnyal is bizonyítani tudják, vizsga nélkül nyerhetnek oklevelet. A többieknek viszont kinevezett vizgabizottság előtt kellett számot adni az előírt tudnivalókról. A vizsgáztatással az Egyesület vezetősége elérte, hogy a Belügyminisztérium az 1897. szept. 13-án kiadott körrendeletében kimondta: nyilvános táncitanításhoz a rendőrhatalósági engedélyt elsősorban a Magyarországi Táncitanítók Egyesületénél oklevelet nyert egyének kaphatnak.

1897 végén 171 tagja volt az Egyesületnek. Közülük 64-nek volt oklevele a tíz éves folyamatos munka alapján, tizenkettőnek pedig a sikeres vizsga után adták meg. A már oklevelet nyertek beiratkozhattak a Képezde egy hónapos tanfolyamára. Az oktatás naponta két órán át, délelőtt 10–12 óráig folyt.³ Ezt követték a további, immár a gyakorlati anyagból az okleveles táncmestereknel felkészült jelentkezők tanfolyamai. Arról, hogy milyen forrásmunkák állhattak a Képezde tanárai és tagjai rendelkezésére, az 1902-ben megalapított egyesületi könyvtár leltárkönyve tanúskodik.⁴

Írásos anyagunk nincs arról, hogy miféle elméleti oktatásban, szakmai-pedagógiai felkészítésben részesülhettek a jelentkezők, de hogy milyen alaptudást és főleg magatartást kívánnak a jelöltektől, azt A Tánctanítók Lapja 1897 augusztusi számában a vezércikk fejtí ki:

„Egy jó és ügyes tánctanítónak nem kell, hogy jó táncos is legyen, viszont nem következtetése egy jó táncosnak, hogy jó mester, vagy tanító is legyen. Azután nem kívánatik, hogy egy tanító nagy tudománnyal bírjon, de megköveteltetik, hogy műveltsége a legnagyobb fokú, finom és előkelő modora legyen. Legyen ő pontos és udvarias ember, s szolgáljon mindenkor minta-emberül.” Kitér a megjelenés tiszta, izléses voltára, az udvariasságra. Módszertani tanácsai a következők: „Nem szabad a tanítónak egy egész halmoz lépést különösen sok könnyű és egyforma czállal bíró lépéseket tanítani, mert kevés idő marad a táncok tökéletes betanítására... Nem szabad az első hetekben mindjárt zenére szoktatni a növendékeket, hanem a lépéseket csak számolás után tanítani. Mikor azután ez is hiba nélkül megy, akkor lehet a lépéseket zenére is oktatni... Igyekezzen minden tánctanító az újabb táncokon kívül a legrégebbi táncokat is elsajátítani és ne fordítsanak mindent el saját systemájuk szerint, hanem mindent eredetien — mint az írva van — tanítsanak be.”

Az 1894. augusztus 20-i választmányi ülésen *F.A. Zorn*: Grammatik der Tanzkunst c., 1887-ben írott, Lipcsében megjelent munkáját fogadták el az oktatás tankönyveként. Ezt *Bodnár Sándor* fordította le. Kiadásra nem került ugyan, de Bodnár kecskeméti tánciskolájában ebből készítette fel egy hónapos tanfolyamon a tánctanítói vizsgára jelentkezőket. *Bodnár Sándor* és a kassai *Kinsky Károly* voltak az elsők, akik a Berlinben végzett tanfolyam alapján a korabeli európai táncmesterség minden csínját-bínját elsajátították. S ők voltak az elsők, akiket hazánkban a német táncmester továbbképzőkre tanárként is visszahívtak. Így pl. 1894 tavaszán *csárdást* és *Herczenberger József Társalgó*-ját tanították Berlinben. Később nyelvtudása és szakmai ismeretei alapján *Róka Pál* is az állandó meghívott tanárok között szerepelt. Rókának például nagy sikere volt az 1898 tavaszán rendezett 16 napos berlini tanfolyamon, ahol készülő könyve anyagából tanította a kollégáknak a *Salon csárdás*-t, a *Magyar csárdás*-t és a *Magyar magán-tánc*-ot. Mindhárom táncot a résztvevők a záróvizsgán sikerrel mutatták be, és a koreográfiákat négy német napilap is melegen üdvözölte. Az 1901-ben megalakult osztrák tánctanító egyesület az elsők között *Bajlós Bertalant* hívta meg a *Szőllősy-féle Körtánc* betanítására.⁵

A korszak könyvei közül a legjelentősebb a tankönyvként is elfogadott *Zorn*-kiadvány. A szerző a könyv előszavát 1887-ben működési helyén, Odesszában írta. A klasszikus balett alapján felépített, 939 fejezetből álló könyv 628 fejezete foglalkozik a balett alapokkal, 23 az illetmannel és 288 fejezete a társastáncok leírásával.⁶ A kötethez tartozik egy táncatlasz is.⁷ Ebben szemléletes ábrákkal, térrajzokkal ma-

gyarázza Zorn a leírtakat. A balett gyakorlatokhoz dallamokat közöl és saját táncoktatójának az ábráit. A Képezde német nyelvű könyvei egyébként nem a legjelentősebb kiadványok közül valók voltak.⁸ Sajnos az angol nyelvterületről (sem Angliából, sem Amerikából) egyetlen művet sem találtunk később sem a leltárkönyvekben, de még a szaklapok sem utalnak ezek ismeretére.⁹

A magyar táncmester könyvek sorát a századforduló előtt, 1890-ben Budapesten megjelent *Táncszalon* című mű, *Herczenberger József* könyve folytatta. Alcíme: „A modern tánczok elméleti és gyakorlati tanmódja tánczkezdvelők és tánczrendezők számára különös tekintettel a szerző által tervezett Társalgó, Füzértáncz és Lanciers tánczokra.” Különösen a *Társalgó*-t fogadták a kollégák nagy lelkesedéssel. Az első világháborúig *Szóllósy Körmagyar*-ján kívül ez a tánc volt a táncvizsgák és bálók legkedveltebb bemutató tánca. A zsebkönyv formájú füzet abban különbözik a korabeli német kortársak hasonló kiadványaitól, hogy a szerző pedagógiai célkitűzéseiben, javaslataiban nem a külföldi, hanem a korábbi magyar tánckönyv írók gondolataihoz és javaslataihoz tér vissza. Fontosnak tartja, hogy már a 8–14 év közötti gyermekek rendszeres táncoktatásban részesüljenek. „Legalább minden második évben” javasolja a tánc tanulást. Sőt, „a nevelőintézetekben és a középiskolákban a tánc legyen honos a nemek elkülönítésével, a tornatanítás mintájára mint kötelező tantárgy szerepeljen!”

Az 1890-es években a milleneum szele érződik, amikor a népies magyar műtáncok divatja újból fellángol. Ennek szellemében fogant *Herczenberger Társalgó*-ja, melyet könyvében közread. Szerinte „húsz éve már, hogy hazánkban a magyar társastánczot vigalmainkon nélkülözzük, pedig a magyar társastáncz egyike a legszebb nemzeti salontánczoknak”. Bízik ennek könnyen elsajátítható voltában, mert műve csupán öt részből és 12 lépésből áll. A 67 térváltásról nem szól, de az segítség, hogy a 12 lépés a legismertebb magyar műtánclexikából való. Harminc *cotillon*-ját viszont olyan cifra térrajzokkal adja közre, mintha nem is tánchoz, hanem inkább a kézimunkázó asszonyok mintalapjaihoz kívánt volna ötletekkel hozzájárulni. A tértjátékok iránti fogékonysága készítette *Herczenbergert* a *lancier* egyik bonyolult variánsának „Francia és magyar értelemben” való közreadására. A könyvben kottákat vagy zenei anyagra való utalást nem találunk.

Jelentősebb viszont az 1900-ban immár harmadik kiadást megért *Tánckezdvelők* könyve, melyet *Mangold Gusztáv* – *Mazzantini Luigi*, a budapesti Operaház balett-mestere és koreográfusa „e téren szerzett tapasztalatai alapján” adott közre. Mivel tudjuk, hogy *Mazzantini* maga is nagyon érdeklődött a néptáncok iránt, s a milleneumi ünnepségek közeledtén a magyar nemzeti balett megteremtésén is fáradozott,¹⁰ szinte természetes, hogy a könyv alcímében a témákat szerzőtársával így jelölik meg: „Útmutatás a tánc és ezzel kapcsolatos illem elsajátítására különös tekintettel a Körmagyar és társastáncok valamint a táncmulatságok szervezése és rendezésére képekkel és táncábrákkal.”

*Mazzantini*t nyilván az éppen megalakult Magyar Táncitanítók Egyesületének az elnökeként sikerült megnyerni, hogy a táncitanítás pedagógiai kérdéseiről, a divatos és a nemzeti táncokról jó szakanyagot adjon a kollégák kezébe. A nyelvtudás hiányát volt hivatott pótolni a könyv anyagának rögzítője: *Mangold Gusztáv*. A szerzők a könyv előszavában a kor „elkorcsosult, s a jó ízlésből kivetkőzött” táncmódját ítélik el, és megvetendőnek tartják, hogy „a múlt századbéli táncmód tiszteletet parancsoló gyen-

géd eleganciájából vajmi kevés maradt”. Ezért a nevelők, papok és szülők a táncot más testgyakorlattal (korcsolyázás, labdajátékok, vívás) kívánják helyettesíteni. A sport hasznosságát nem tagadják, de a táncot esztétikai érdemei miatt előbbre helyezik. Jelentős fejezet foglalkozik a tánctanítás egészségügyi kérdéseivel, a helyes tartással és az „ildommal”. „A nyilvános mulatságokról” című fejezet inkább kultúrtörténeti szempontból érdekes, segít a századforduló magyar városi szórakozásformáinak alaposabb megismerésében. „A tánc történetének rövid vázlata” című fejezet a *Lakatos* könyv anyagát veszi át eléggé logikátlan húzásokkal. A bibliai táncpéldáktól pl. hamar eljutunk a táncdüh, a tarantizmus és a cancan szükségtelenül részletező elmarasztalásáig. A nemzeti táncokat rövid, az idegenekét vulgáris csepüléssel, a mienket elfogult felmagasztalással ismertetik, szinte szó szerint véve át ezeket *Lakatos Károly*tól. A magyar táncmesterek közül *Szőllőssy*, *Lakatos*, *Veszter*, *Kőhegyi* és *Thúri* alkotásait és munkásságát érintik és közreadják *Szőllőssy* és *Lakatos Körtáncát*. Ezeket a *Lakatos* könyvből átvett 32 magyar műtánc lépés leírásával olvashatjuk. A francia négyest *Kont-ratánc* néven, a 26 cotillont *fűzértáncnak* nevezve ismertetik. Csupán két oldalt szánnak a „divatos körtáncok”-ra, melyben felsorolnak hatféle *keringőt*, elmarasztalják a „boszton elnevezés alatt ismert torz táncot”, és megemlítenek háromféle *polkát*. Megindokolják, hogy miért ilyen fukarok a divatos táncokkal: „Legújabb táncaink közé soroltatott még a pas de quatre, a pas de patineu és a már régebben kedvelté vált úgynevezett körösztpolka. Ezen táncok, az utóbbi kivételével, mint elnevezésük is mutatja, francia eredetűek, s nálunk általánosan ismertek és kedveltek lévén, azokat bővebben ismertetni feleslegesnek tartjuk.” Táncra lelkesítő befejező mondataik egyike így hangzik: „Testi érzékeink azért alkotvák, hogy ezeket nemes eszközökkel kielégítsük, de azért semmit sem túlozva,

Mert szólnak a mamák,

Eddig és ne tovább!”

Mazzantíni az első jól felkészült, hivatásos balettmester és koreográfus hazánkban, aki ismerte a nemzetközi színpadi táncvilágot, a hagyományos és divatos társastáncokat és a legjelentősebb szakirodalmat is. Mégis az innen-onnan összeollózott könyvhöz adta a nevét. Nyilván őt a nyelvtudás is akadályozta, *Mangoldot* pedig a 19. századvég polgárosuló és nemzetinek tartott ideáljaihoz való ragaszkodás befolyásolhatta, *Lakatosékat* pedig abszolút szaktekintélynek tarthatta, így e kettős szerzőségből nem születhetett jelentősebb mű. Bosszantó az az igénytelenség és a szolgálai átvételek sora, amikor pedig a könyv utolsó oldalán 13 olyan cikket is felsorolnak „A tánc irodalma (mely a m. kir. múzeumban kutatható fel)” címszó alatt, amelyek többek között a 19. század legjobb magyar irodalmi-művészeti-társadalmi lapjaiban jelentek meg, s amelyek többségéről *Lakatosék* nem is vettek tudomást.

Feltehetően éppen a megkésett hazai polgárosodásnak tudható be, hogy még a századfordulón is igény volt arra, hogy a bálók tánca: a francia négyes leírása a nagyközönség kezében is ott lehessen. 1903-ban Besztercebányán jelentette meg *Keszler Lajos* a 13 oldalas, notesz méretű könyvecskéjét a következő címmel: *Alapos magyarázata a francia négyesnek. — Gründliche erklärung der quadrille francaise*. A tánc hat tételét és a lépések leírását magyarul és németül adja közre.

De miből tanulhattak a századfordulón a már közel 200 főre tehető, s immár

többségében kizárólag a tánc tanításából élő mesterek? A legtöbbjük csak a képzőben, vagy a továbbképzőkön kapott gyakorlati ismeretekkel és az előadásokon hallott tudással felfegyverezve végezte munkáját. A nemzetközi mezőnyben való tájékozódás, a szakmai ismeretek korszerű átplántálása, transzponálása elsősorban a Képző tanári karára hárult. Ők a nemzetközi kapcsolatokat elsősorban a német és osztrák, ill. később a francia táncmester szervezetekkel vették fel, az általuk rendezett nemzetközi konferenciákon vettek részt. (Egészen a második világháborúba való belépésünkig ez volt a helyzet.) Itt tanulták az évente rendezett továbbképzőkön az új táncokat, hozták haza a kottákat, később a hanglemezeket és adták tovább a hazai továbbképző napokon. Így a divattáncok terén szinte nem is beszélhetünk lemaradásról, mármint ami ezek megismertetését illeti. A tanításuk, terjesztésük függött attól a környezettől is, ahol táncmestereink tanítottak.

Közel harminc évvel *Lakatos Sándor* Rajta párok táncoljunk című műve megjelenése után, 1900-ban újabb jelentős magyar szakkönyv láthatott napvilágot. Címlapján ezt olvashatjuk: A táncművészet tankönyve. — Elméleti és gyakorlati szaktankönyv. Rajzokkal és eredeti choreográfiai jegyzetekkel tánctanítók számára írta Róka P. Pál, a Tánctanítók Képezdéjének tanára és a Tánctanítók Lapja szerkesztője. Ez a könyv lett évtizedeken át a képezde tankönyve és a magyar táncmesterek bibliája.

Róka a könyv előszavában utal arra, hogy a mű a képző elméleti és gyakorlati anyagát tartalmazza, s egyúttal a hazai táncoktatás egyöntetűségét is kívánja segíteni. Kiemelt szedéssel hívja fel a szövegben a közoktatási miniszter figyelmét az intézményre, és sürgeti, hogy a tánctanítást a tornához hasonlóan rendes tárgyként vegyék fel minden tanintézetben.

Először találkozunk magyar szakkönyvben azzal az utalással, hogy a tananyag „a legteljesebb francia iskola alapján van összeállítva”. A „bevezetés”-ben Róka két forrásmunkát jelöl meg, „a francia Faultikon könyvét” és „B. Klemm művét”, melyeket viszont „saját rendszere” szerint dolgozott fel.¹¹ *Zorn* könyvére azért nem hivatkozik, mert azt mint korábban elfogadott alapl mű ismeretét természetesnek tartja, amint ezt Róka könyve bírálataira adott válaszában kifejti.

A 205 oldalas könyvből 40 oldalt szentel a szerző a magyar táncoknak. Történeti bevezetőjén meglátszik, hogy nem Lakatosék szövegeit vette át, hanem lelkiismeretesen áttanulmányozta a 19. századi magyar folyóiratok szakcikkeit. Számára egyik-másik táncunk és népszokásunk „vad” és „keleties”, de tanulmányozásukat minden tánctanító számára ajánlja. A magyar táncok eredetére vonatkozó nézetek közül ugyan a romantikusabb, színesebb változatokat ismerteti, de elég óvatosan bánik a sommás jellemzésekkel. Néhol azért még délibábos etimológiába is belebonyolódik, pl. amikor *Kinizsi Pál* „tobor táncát” említi, előbb ezt a régi „toborzó” szóból eredezteti, majd a „tábor” szónak tulajdonít jelentőséget, merthogy „Kinizsi a harc után a táborban táncolta” (tobor-tábor-toborzó!)

Apor Péter leírásai annyira megragadták, hogy ezek rekonstruált leírását is megkísérli. A kor táncmester szemléletét és „magyar tánc”-ra vonatkozó ismereteit tükrözi, hogy ezeket a rekonstrukciókat is a reformkor óta hagyományos kifejezésekkel és formában rögzíti (*hegyező, villám, kisharang, nagyharang* stb.).

Lelkesen és romantikusan szól a „verbunkos tánc”-ról, a verbuválásról. De köz-

vetlenül a néptáncok és népszokások ismertetése után adja közre, mintegy azokkal azonos kategóriában „a haza sorsán búsuló hazafiaknak... egy-egy tiltott szövegű dalra alakított táncát”, valamint a nagy elődök: *Szőllőssy, Veszter, Lakatos* kompozícióit, és méltatja *Tóth Soma, Kilányi János, Kőhegyi József, Róka Jani* és *Kinsky Károly* munkásságát. A néptáncokból *Lakodalmas* névvel több lakodalmi szokást és táncot is említ, és szól olyan territoriális táncokról, mint a *székely csüddöngölő*, a *szegedi kutya-kaparós* és a *kállai kettős*. A *csárdást* „mindezen táncok maradványának” tartja, eredetéről említi a vitákat. A „magyar táncnak” 34 lépését írja le. De maga is érzi, hogy a néptánc ennél sokkal gazdagabb. „Megfigyeltem egyízben a gömöri parasztokat, miként azok csárdást táncolnak. Különös tartásuk és a tánc motívuma rögtön szembe-tűnő. A leány sohasem teszi mindkét kezét a legény vállára, hanem csak az egyiket, a másikban az ünneplő keszkenőt lobogtatja. Míg a legény jobb kézzel derékon fogja a leányt, bal kezét a leány jobb kezére teszi.” A *szegedi kutyakopogósnál* „hol elengedték egymást, úgy táncoltak, hol pedig egymást átkarolva forogtak, de még forgás alatt is fülsiketítő zajt vittek véghez.”

Ezek után közli — a szerzők megjelölése nélkül — a *Magyar magánytánc* (magyar-solo), a *Magyar kettős*, a *Csárdás* (lassú és gyors formáját az ismert műtánc lépésekkel), a *Palotás* leírását, majd újra közreadja *Szőllőssy Körmagyarját, Lakatos Sándor Körtáncát* és *Alföldy Gyula Vigadóját*.

A könyv elméleti része bőven foglalkozik a tánc egészségügyi vonatkozásaival, a táncitanítótól megkövetelt szakmai és erkölcsi követelményekkel. Ezekben ráismerünk *Müller Lajos* eszméire.

Furcsa, hogy azokat a magyar tánckönyveket, amelyek csupán 20–30 évvel korábban jelentek meg és közkézen forogtak, nem jelöli meg forrásként, nem vitatkozik velük, nem is hivatkozik rájuk, csupán a régmúlt idők egyik francia és német szakkönyvével „hitelesített” munkáját. Ezzel együtt a könyv nem érdemtelenül vált a 20. század első évtizedeiben a magyar táncmesterek egyik legfontosabb kiadványává. Tánckönyvként először a Képezde második tanfolyamán használták 1901. szeptember 19.–október 19. között, amikor ebből tizenegy jelölt készült a vizsgára.

A könyvet *Alföldy Károly*, az Egyesület alelnöke, *Kovács Tivadar*, a Képezde tanára és a Táncitanítók Lapjának szerkesztője, valamint *Krausz Béla* táncmester bírálták a lap 1901. augusztus, szeptember és október hónapokban megjelent számaiban. A fő kifogásuk az volt, hogy *Róka* könyvében az elméleti rész felesleges, mert ezeket *Zorn* könyve részletesen tárgyalja, és ezt használják mindenhol Európában. Néhány sajtóhibára és a francia szavak nem mindenütt helyes fonetikai visszaadására is rámutatnak. *Krausz Béla* viszont helyeselte, hogy *Róka* nem a *Zorn* könyv fordítását adja, hanem az általa máshonnan is összegyűjtött ismereteket alkalmazta a hazai igényekhez. *Róka* a bírálatokra válaszolva kifejtette, hogy a magyar táncitanítók legtöbbje nem tud németül, vagy más nyelven, tehát anyanyelvén kell, hogy kézikönyve legyen. Nem fordítás, mert szerinte egyrészt már *Zorn* könyvén is túlhaladt az idő, másrészt nálunk másként jelentkezik a tánctanulási igény, mint külföldön, így a táncitanítótól megkívánt tudás anyagát és a tanítás módját is ehhez kell igazítani. *Róka* válaszcikkből kiderül, hogy ő nem csak Berlinben tanult közvetlenül *Zorn*tól, de járt Szentpéterváron *M. Petipa* óráira is. Tanulmányozva a balett lejegyzéseit és a *Zorn*-féle leírásokat, ezek lexikáját, egyiket sem tartja jelenleg alkalmasnak a hazai használatra. Ugyanis a kép-

zöre nálunk olyan gyenge előképzettséggel jelentkeznek a jelöltek, s oly kevés idő áll a felnőtt emberek kiképzésére, hogy bármelyik lejegyzés tökéletes elsajátítását megoldhatatlannak tartja. De a századfordulón a társadalmi igények sem voltak olyanok hazánkban, hogy erre a táncmestereknek valóban szükségük lett volna. A németországi helyzettel ezt nem lehet összehasonlítani, ahol nem csupán a társastánc tanfolyamok vezetésére, bálók rendezésére, de a színházak balettmesteri és koreográfusi teendőinek az ellátására is ki kellett képezni balett alapokkal rendelkező, sokoldalú szakembereket. Nálunk — néhány nagyobb várost és a fővárost kivéve — még az állandó tánciskoláról sem álmodhattak a magyar szakemberek. Többségük még mindig mint vándor tánc-tanító kereshette meg a kenyerét.

A legtalálhatóbb bíráló *Réthei Prikkel Marián* volt, aki 1924-ben kora társastáncéletéről, elsősorban a *csárdás* sorsát vizsgálva írta le figyelemreméltó véleményét.¹²

A századfordulótól az első világháborúig jelentősen megnövekedett a társastánc és illem oktatásával foglalkozó nemzetközi szakirodalom. Könyvek és folyóiratok jelentek meg, főleg az angol és a német nyelvterületen. A többségük egyre szűkebben adagolja a balett alapokat és a kontratáncokat. Sőt, egyesek teljesen elvetik ezeket, és csak a divatos táncok közlését tartják fontosnak, vagy éppen könnyed hangvétellel a sportos vagy csupán könnyed szórakozásformákat propagálják. Ilyesfajta könyvek közül vajmi kevés jutott el hozzánk, s talán nem is a legjobbak, hiszen ha egy-egy szakemberünk külföldön kapott vagy vásárolt ilyen könyvet, nem adta be az Egyesület könyvtárába, így széles körben nem is ismerhették ezeket. A Tánc-tanítók Lapjában sem olvasunk ilyesfajta ismertetéseket. Májig sok könyv elkallódott, kevés található a hazai közkönyvtárakban.

De Magyarországon is érezhető volt az a változás, mely Európa nyugati országaiban korábban végbement, vagyis a polgárosodó rétegek városon és falun is egyre nagyobb érdeklődéssel jártak a tánc-tanfolyamokra és tanulták a divatos táncokat.¹³ A falvakat járó táncmesterek egyre gyakrabban és rendszeresebben tartottak tanfolyamokat még a kisebb településeken is. Különösen az iparos és kereskedő réteg, valamint a kistisztviselő pályára készülő fiatalok körében nőtt meg a tánc- és illemtanulás iránti érdeklődés. A korabeli hirdetések, cikkek a pályaválasztáshoz a tánciskolát, az illem ismeretét az érvényesülés egyik fontos elemének tartják és ajánlják. A tanfolyamokon kívül nálunk is kelendők lettek az egyszerű nyelvezettel írott, olcsó füzetes könyvecskék, melyek segítettek a tanult táncok memorizálásában, s kellő útmutatást adtak a viselkedés szabályairól is. Ilyen pl. *Ehrenfeld Henrik* Magyar táncz és illemtan c. kisalakú füzete, melyet a polgári iskolák növendékeinek szánt. Év nélkül kiadott műve 1905 körül jelenhetett meg, mert a „tananyag”-ban az obligát *francia négyes, kőrmagyar, csárdás és polka* leírásán kívül a *valse-mazurka*, a *boszton* és a *trans-atlantic* is szerepel, mint divatos tánc. Ezt öt „mutatványkép” egészíti ki. Nem hiányoznak a *cotillonok* sem. S amilyen kicsiny ez a 10 x 7 cm-es, 128 oldalas zsebfüzet, olyan öntelt a szerzője. Az előszóban a *francia négyes* és a *kőrmagyar* rendezéséről ezt írja: „... a ki e műben foglalt utasításokat hűen követi, az rövid időn belül színművészeti tökélyre emeli a táncz művészetét.” S ha még ez sem győzné meg az olvasót a hatékonyságról, „szerényen” hozzátesszi: „művem ... szakértők véleménye szerint a legutóbb megjelent táncz-könyvek legjobbika.”

Arról nem szól *Ehrenfeld*, hogy könyvecskéjéhez — utalás nélkül — olyannyira

használta az elődök silányabbnak tartott műveit, hogy egész fejezeteket ollózott ki belőlük, csak éppen nem a legesszerűbb módon illesztette ezeket össze.

De nem csak ilyen szelíd vidéki kiadványokkal találkozunk az első világháború előtti években. A csodabogarak egyike, „merész” és „modern” példája (saját jelzőivel élve) *Urbán Lajos* kisújszállási táncmester 1906-ban kiadott *Tánc és illem* c. könyvecskéje, melyet „kézikönyv a tánctanuló ifjúság részére” alcímmel adott közre. A kiadvány eredményét abban látja, hogy sikerült kiküszöbölnie a táncból „mindenféle idétlen döcögő és régi tánclépéseket, mert a mai kor művelt ifjúsága a táncban is élvezni akar, nem pedig annyira fárasztani magát, hogy kimerüljön és ezáltal betegséget, sőt még halált is szerezzen, hanem könnyű, sima és hullámozó lépésekkel fáradhatatlanul lejtse a táncot.” A fennen hangoztatott újításait nem nagyon igazolja a 80 oldalas könyvecskében sokat markoló, de keveset fogó, primitív táncleírással közreadott anyagával. Kérkedésénél csak tudatlansága és nyeglesége nagyobb. Ezt leginkább a *magyar csárdásról* írott sorai bizonyítják legjobban: „... magyar csárdásunkat is, nemzetünk eme büszkeségét, egyöntetűség kedvéért, határozott léptekkel, bő magyarázattal, szabályosságnak és lényegnek megfelelően írtam le. Eddigi táncírásaink közül voltak olyanok, kik azt a téves felfogást terjesztették el a magyar csárdásról, hogy annak lépéseit nem szabad leírni, vagy szabályokhoz kötni, mert az vele születik a magyar néppel és úgy szép, ha mindenki a maga tetszése szerint táncolja. Miért ne szabadna? Csak egy kis ügyesség, szemfülesség kell hozzá. Azért nem köti meg fejlődésében.” Ennél nagyobb „felismeréseit” a könyvben közreadott vizsgakérdések és feleletek formájában feldolgozott elméleti részben adja közre.¹⁴ Könyvét nem fogadták el tankönyvként. A kívülrekedésbe nem nyugodott bele, s mihely megalakította a Magyarország Vidéki Táncitanítók Egyesületét, azonnal annak „hivatalos közlönyét” is útjára bocsátotta *Kisújszállásról Magyar táncmester* címmel. A magyar táncok megreformálásának ügye nem hagyta nyugodni. Elsősorban a parasztokat akarta móresre, azaz szabályozott táncolásra tanítani. A lap 1907. augusztus 1-jei számában *A csárdásról* című cikkét érdemes idéznünk: „... nézzünk szét a mi népünk, a magyar nép között és mit látunk? Azt, hogy a népnek az a része, vagy rétege, mely magasabb műveltségi fokon áll, az jobban ki van képezve a táncban is, — míg a magyar 'paraszt' vagy jobban kifejezve a földműves osztálynak azon része, aki tánciskolába nem járta a gyermekét, nem táncol mást, mint 'csárdást', de ezt is az ő alacsony műveltségéhez képest és bármennyire szép tánc is a mi nemzeti büszkeségünk, a 'magyar csárdás', bizony ő általuk előadva nagyon gyatra és nagy szégyenére válna a magyar táncművészetnek, ha Müller Lajos és Lakatos Sándor magyar táncírók utasításait követnénk, akik azt írják a magyar csárdásról, hogy annak lépéseit leírni és szabályokhoz kötni nem szabad, hanem menjünk a magyar alföldre és ott lessük el a néptől és úgy tanítsuk a mint ott táncolják. Pl. Müller Lajos Jász-Nagykún-Szolnok megyébe utasít. Nem is kellene nagyobb baklövést elkövetnünk, ez lenne a legnagyobb csapás a magyar csárdás fejlődésére és talán örök időkre megsemmisítené. Nekem volt szerencsém 1906 év őszén a művelt XX. században Szolnokon egy hat heti táncanfolyamot taníttatni, ezen alkalommal egy paraszt lakodalmon mint násznagy szerepeltem, tehát abban a szerencsében részesültem, hogy elleshettem a nép táncait (mert megjegyzendő, hogy ott a legvagyonosabb parasztgazda sem járta a gyermekét tánciskolába, mert azt mondja, tanuljon meg úgy, mint ő megtanult, azaz hogy Müller szerint lesse el a másiktól és úgy tanulja meg a táncot), tehát

én is el lestem és megtanultam a híres szolnoki magyar csárdást, míg Kisújszálláson a növendékeim nagycacagása (sic) közt be is mutattam, melynek leírása a következő: Péter int fejével Sárának, Sára oda megy át kapcsolja két kezével Péternek nyakát és ugrál előtte, mialatt húzza Pétert előre, mint egy kolonc, Péter enged a koloncnak. Cammog előre mint egy medve mindenféle tánc lépést mellőzve, a mit ő ugyan nem is tud (csak hírét hallotta mint katona a kávének), néha fordulnak egyet, vagy jobban mondva happolnak egyet és kész van a csárdás. Ezt százszor ujrázzák reggelig vad kurjongatással és bicska villogtatással fűszerezve, az utóbbi bizony sokszor nem fénylik, hanem piroslik rajta friss, tüzes magyar vér.

Így táncol a szolnoki nép csárdást, bizony ha ezt egy művelt külföldi ember meglátja, azt fogja mondani, hogy a magyar nép a legbarbárabb a táncáról ítélve az egész Európában, hál' Istennek, hogy más városokban, sőt kisebb községekben már nem így van, mert vannak magyar parasztok, kik napszámjukkal keresik a kenyerüket és mégis járatták gyermekeiket tánciskolába, ahol másképpen tanulják a csárdást és az illemet. Végül pedig felhívom kartársaim figyelmét egy általam kiadott Tánc és illem könyvre, melyben a magyar csárdás lépéseit leírtam (de nem szolnokiasan), hogy a magyar táncművészet fejlődését előbbre vihessük, hiszen eddig éppen az a bajunk, hogy valahány város és község van Magyarországon annyi féleképpen táncolnak csárdást és valahány táncitanító van, az is annyi féleképpen tanítja, azonban ha az én leírásom alapján tanítjuk, akkor elfogjuk érni azt, hogy néhány év múlva megteremtjük Magyarországon a valódi 'magyar csárdást', melynek lépéseit a leírt szabályok szerint a művelt külföldön is elsajátíthatják, adja Isten, hogy úgy legyen! Urbán Lajos, magyar táncmester.”

Kissé nyugtalanító így visszatekintve is, hogy *Urbán Lajos* és Egyesülete is megkapta a vizsgáztatás jogát, és 1907–1911 között többen nála szereztek oklevelet!

De más táncmesterek is akadtak, akik a különböző vidéki táncitanítóknál kupáldtak ki, és érthetetlennek tartották a magyar parasztok táncbeli viselkedését és táncmódját. A megélhetésüket biztosító falusi táncanfolyamokat kulturális misszióknak is tekintették, mert szükségességét a nép elmaradott ízlésével, ildomtalanásával magyarázták.¹⁵

A korábban tárgyalt táncmesterkönyveknél mind külsejében, mind tartalmában tekintélyesebb *Saphír Imre* Táncművészet. — Tánckedvelők gyakorló könyve c. munkája, mely Budapesten jelent meg 1909-ben. Saphír mint a Ludovica Akadémia tánctanára adta közre a tánc és illem oktatására vonatkozó ismereteit. Könyve tükrözi azt az alapos szakmai felkészültséget, melyet 22 éves táncos múltja során szerzett. Az utószóban olvashatjuk, hogy 19 évesen a budapesti Operaházban *Mazzantínitől*, *Pini Henrik*től, majd *Smeralditől* tanult, később Bécsben, Berlinben, Drezdában, Lipcsében, Hamburgban és Stockholmban is neves koreográfusok, balettmesterek keze alatt dolgozott és tanult. Kár, hogy könyve erősen megkésett, mert mind a balett, mind a különböző kontratáncok és népies magyar mütáncok olymértékű tanulása iránt korántsem volt már 1910 táján akkora társadalmi érdeklődés hazánkban, mint lett volna 20–30 esztendővel korábban. De nyilván a monarchia tisztikarának oktatója első sorban az udvar konzervatívabb igényeihez kellett, hogy kadétjait felkészítse. Ugyanakkor sajátságos, hogy aulikus lekötöttsége ellenére táncait nemzeti köntösbe öltöztette. A *Szőllőssy* féle *Körmagyar*on és a *Palotáson* kívül közli könyvében *Reichnitz József* kaposvári táncitanító *Rákóczi körmagyar*-ját, melynek a tételcímei a következők:

1. A válság (a bújosók), 2. A harc (kurucok), 3. A virradás, 4. A napsugár, 5. A szabadság, 6. A béke.

Saját szerzeményében a *Magyar udvari négyes*-ben a következő tételtípusok szerepelnek: 1. A királyért és hazáért, 2. Magyarország nem volt, hanem lesz, 3. Magyarok tündöklő csillaga, 4. Magyarok toborzója, 5. Isten áldd meg a magyart!

Zenei anyagot ő sem közöl, csupán jelzi, hogy a táncok kottája nála szerezhető be. A divatos táncokat a könyvben a következők jelentik: „Gigue Americaine (szalontánc fantázia), Nemzetközi választékos Double-Boszton”.

Igényessége tiszteletre méltó, de könyve használatát az erősen megváltozott hazai élettempó, a társastáncokat a korábbinál rövidebb idő alatt, s lehetőleg mielőbb használható társasági formában megtanulni vágyó polgári és paraszti rétegek körében tanító kollégáknál nem tartjuk valószínűnek. Talán az „Életszabályok” c. aforizma- és közmondásgyűjtemény egyike-másika lehetett más táncmesterek körében is az illetékosokhoz kelendő. Figyelemre méltó, hogy a tiszteket és arisztokratákat oktató *Saphir* milyen intelmeket ad közre: „A nagyságot ne a hatalomban, hanem a tökéletesedésben keresd!”, „A munkástól érdemlett bérét el ne vond!”

De már a tízes években nemcsak Amerikában, Európában is erősen más szelek fújdognak a társastáncok területén. Világszerte olyan tánckönyvek jelennek meg, amelyek még tisztelettel adóznak a *valcernek*, a *mazúrkának*, de már *cotillonokról*, *francia négyesről* szó sincs. Viszont annál jobban propagálják a legújabb táncokat, a társasági élet új formáit, mint amilyenek a táncos teák, majd pedig a sportszerűen üzött, komoly technikai felkészülést igénylő klasszikus táncokat, melyeket a bokszcuccok ringjeiben, tornacsarnokokban lebonyolított táncversenyeken pontozóbírók előtt vad szenvedéllyel és mosolytalan arccal illet járnak.¹⁶ Ezek a kissé gunyoros hangvételű könyvek jól tükrözik azt a különféle feszültségekkel, ellentmondásokkal teli világot, melyben Európa felső tízezei, a született és a pénzarisztokraták egy része élt és táncolt.

Európa táncmestereinek jórésze nem fogadta el ezt a szemléletet, nem nyugodtak bele abba, hogy azok, akik hozzájuk a táncanfolyamokra beiratkoznak, ezeken az extrém táncokon nőjenek fel. A táncversenyeket is ellenezték, a klasszikus táncok sportszerű standardizálását túlságosan merésznek tartották. Főleg Angliában éleződött ki a helyzet a sportszerű és a régi *sequence-táncokat* ápoló mesterek, iskolák és klubok között.¹⁷

A divatos táncok elég hamar eljutottak hozzánk is, hiszen táncmestereink közül többen is rendszeresen részt vettek a német, az osztrák és később a francia táncmester szervezetek által rendezett továbbképzőkön. Utána pedig Budapesten tanulták a többi kollégák az új táncokat. Így az 1913-as évben nálunk is fellángolt a *tangóláz* a színpadokon és a szórakozóhelyeken egyaránt. Divatba jöttek a tangó teák, a tánciskolák külön tangókurzusokat hirdettek. A tánc a két világháború után is egyik legkedveltebb társastánc maradt.¹⁸

Érdekes hazai kortűnet, hogy éppen a tangóláz idején jelent meg a jámbor jezsuita *Tomcsányi Lajostól* a Tánc c. erkölcsi értekezés. Ebben a szerző *I. Nyssen* atya francia nyelvű, 1883-ban megjelent műve alapján fejtegeti a „józan ésszel” pontokba szedett elveit. Ezek a következő tilalmi pontokból állnak:

„1. nem szabad táncmultságokat rendezni,

2. nem szabad a tánchoz fuvolázni, hegedülni, vagy zongorázni,
3. az ifjúságnak nem szabad a táncmulatságban résztvennie,
4. a szülőknek nem szabad gyermekeiket a táncmulatságba engedni, küldeni vagy vezetni,
5. a fiataloknak s a gyermekeknek nem szabad a táncmulatságot szemlélni.”

Hosszú latin szövegeket idéz a különböző pápai bullákból, a különböző korokban élt és nyilatkozott egyházatyáktól. Minden páros táncot elvet, mert pl. a *keringőt* járó párok „oly bizalmas közelben vannak egymáshoz, hogy egymás szívének dobbanását is érzik”, s ez bűnre csábít. De a legveszedelmesebb szerinte a *tangó*, mely „eltemetve az érzéki valcert, megvetést hozott a menüetre, a francia négyesre, átgázolt a bosztonon, keresztülugrotta a one-stepet, a ragtime-et... és most karrierje tetőpontján hódít mindenütt.” Tiltja *Tomcsányi* a *szupécárdást* is. Javasolja mindenfajta táncmulatság, még a jótékonycélúak kerülését is, mert ezeknek a kétértékű vagy a tiltott időben élvezett gyönyörei a legnagyobb bűnök közé tartoznak.

Ilyen végső tagadást jelentő könyvecske a második világháborúig terjedő időben még csak egy jelent meg, 1928-ban ugyancsak egy jezsuita pátertől: *Vukov János*-tól. A *Táncoljunk?* c. kis füzetet Budapesten a Mária Kongregáció adta ki, és két kiadást is megért. Mielőtt a szerző a címben feltett kérdésre határozott „nem”-mel válaszolna, a táncot főleg erotikus, tehát bűnös volta miatt vetné el, hosszas és nehézkes fogalmazású filozófiai eszmefuttatással vizsgálja pl. „a bálok lelkét”. Ilyen fejezetcímek alatt fejti ki gondolatait:

„A bálok lelke a tagadás lelke,
 A bálok lelke az éjszakát kereső lélek,
 A bálok lelke a mágikus fényben úszó és nem objektív
 sejtelmességekben ringatózó lélek,
 A bálok lelke költekező és liberális lélek,
 A bálok lelke ámitó és csaló lélek,
 A bálok lelke a fajtalanság lelke,
 Keresztelő János fejevétele,
 Az éden kertje,
 A bálok gonosz lelke a Szentírás tükrében.”

Bizonyára elég szűk kört riasztottak el a derék páterek könyvecskéi, és a táncmesterek sem perelhették őket nagy tömegre ható hitelrontásért.

E két könyv megjelenése közti időben azonban egész Európát és minket magyarokat is sokkal súlyosabb gondok nyomasztottak. Témánkat illetően fontos tudni, hogy az 1914 júliusában kitört háború első két évében sem Budapesten, sem vidéken nem adtak engedélyt a hatóságok tánciskolák tartására, mulatságok rendezésére. S noha a háború egyre nagyobb vérvesztéssel járt, táncolásra nem volt ok, mégis – sok más európai országgal ellentétben – 1916-tól a tanintézetekben éppen a serdülő ifjúság csiszolására, korosztályi igények kielégítésére fontosnak tartották a zártkörű táncanfolyamok megtartását. Elsősorban a katonának alkalmatlan, idősebb táncmesterek és női oktatók látták el ezt a feladatot. Ez az időszak bizonyította be a gyakorlatban, hogy a nők is lehetnek jó táncmesterek. Ugyanis még 1895-ben széles hírlapi vita kerekedett abból, hogy nő foglalkozhat-e tánctanítással az illem megsértése nélkül. Az urak azt vitatták, hogy a nők nem képesek a tánclépéseket pontosan megmutatni anélkül,

hogy a ruhájukat fel ne húzzák addig, míg a lábak a mozdulat pontos utánzásához kellő magasságban nem lesznek láthatók. A „szakmai-illetleni” kérdés azonban nem csupán szaktudásuk bebizonyításával, de a szoknyák egyre szemérmetlenebb rövidülésével, s immár a tánctanító hiánnyal polémia nélkül is megoldódott.

A Tánctanítók Egyesülete a proletár diktatúra győzelme után 1919. március 21-én feloszlott és április 6-án máris megalakult a Magyarországi Tánctanítók Szakszervezete. Júniustól a tánciskolák újra megnyíltak és a proletár diktatúra megdöntéséig működtek. 1920. január 14-én az Egyesület újra megalakult és folytatta érdekvédelmi, oktatási és továbbképzési tevékenységét.

A háború után egész Európában a mindent elsöprő erejű élniakarás, felfokozott tánckedv és sportszenvedély lett úrrá. Kapva kaptak minden új ötleten, a hóbortokat is néha csak elnéző mosollyal fogadták. S Amerikában az egyre jobban hódító rádió, az újabb és újabb gramfonokhoz kapható lemezek immár nem állhatták útját annak, hogy az új táncok zenéi, dallamai ne legyenek hozzáférhetők, sőt úton-útfélen hallhatóak, így minden divat gyorsan terjedt. Kedveltek lettek az egészen rövid kurzusok, az egy-egy tánc tanulására adott magánórák, a táncos teák, ahol ezeket gyakorolhatták a mesterek növendékei. Egyre több olyan könyvecske, füzetecske jelent meg világszerte, mely a „tanuljunk könnyen, gyorsan ... ilyen-olyan táncot” címet viselte, és keltette az emberekben a könnyű tánctanulás képzetét.¹⁹

Nálunk nem tekinthető szakkönyvnek, inkább kortörténeti érdekessége van annak a füzetnek, melyet *Bálint Lajos*, a neves színi kritikus és dramaturg szerkesztett *Onesteptől a tangóig* címmel. Az 1921-ben megjelent könyvecskében a kor színészeitől és újságíróitól jelentetett meg színes kis tárcákat, a táncokról szellemes ismertetések, köztük táncleírásokat is. A szerzők között a szerkesztőn kívül például *Hevesi Sándor*, *Rátkai Márton*, *Sziklai József* és *Magyar Erzs* neve is szerepel.

A Tánctanító Képző egyik legjelentősebb tanára *Róka Gyula* volt, a hajdani kiváló táncos Róka János öccse. Tőle jelent meg 1924-ben a *Modern táncok* albuma c., 80 oldalas könyv, melyben a legdivatosabb táncok leírásával kívánt a kollégák segítségére lenni. Róka nemcsak lelkes híve volt a modern táncoknak, de igyekezett azok szépségét és a kor emberéhez igazodó, kellemes és kulturált szórakozást biztosító mivoltát is bizonyítani. Erről így ír a könyvben: „Azon szabadság, amely a mai táncoknál a kombinációkban és kifejezésekben rejlik, képezik a modern vonásokat. ... Új és fontos a modern táncoknál az a művészi feladat, hogy az egyszerű lépéseket szabadon kombinálják táncalakzatokká, amelyek a tánc karakterének és a kísérő zenének megfeleljenek.”²⁰

Róka Gyula 1929-ben jelentette meg *A tánctanítás alapelmélete* c. könyvét, mely az Országos Táncmesterképző tankönyve lett, s maradt is 1944-ig. Ez az első magyar táncmester könyv, amely rövid tánc történeti bevezetőjében már nemcsak a balettel és a magyar táncokkal, de a mozgásművészettel is foglalkozik. Méltatja *Delsarte*, *Mensendick*, *Dalcroze* és *Lábán* munkásságát. Jelentőségüket a balettel egyenlő értékűnek tartja.²¹ A nemzetközi és hazai körökben dúló szenvedélyes szakmai csaták egyik tábora mellett sem voksol, inkább a korabeli szakmai körökben szokatlan józansággal olyan szintézist jósol, melyből csakis a megújult táncművészet kerülhet ki győztesen. Ezt írja: „A jövő fogja megmutatni, hogy helyes úton jártak-e az úttörők. A közös cél, amelyért a balett és mozgásművészet küzdenek, nemcsak a tánc

alakulásáért folyik, hanem a művészetért magáért. Ez legyen a túlnyomó feladata és végcélja a modern tánc, azaz az új irány kezelésének ... Cél: a táncművészet tökéletességét elérni ... Ma a tánc újból a testnevelés egyik főtényezője lett és ezért szüksége mutatkozik annak, hogy az alapvető gyakorlatokat is a mai kor igényeinek megfelelően állítsuk össze. A tánc csak akkor lesz kellemes, kecses és művészi, ha a mozdulatok teljes biztonsággal végeztetnek, ha a táncoló izmai és testének minden legkisebb porcikája fölött föltétlenül uralkodni tud. Izmainkat, testrészeinket megerősítve, mozdulatainkat biztossá és lággyá műveljük. Ezt pedig csak szorgalmas iskoláztatással, a megfelelő gyakorlatok pontos elvégzésével lehet elérni. Erre a célra pedig az alapvető gyakorlatok valók, az elengedhetetlen iskola ... De az alapvető gyakorlatokra nemcsak a művészi táncnál van szükség, hanem az egyszerű társasági táncok tanításánál is. Természetesen itt más és kevesebb gyakorlatot használunk, mint a művészi kiképzésnél."

A 178 oldalas könyvben 16 oldal foglalkozik az anatómiai, 10 a táncpedagógiai és módszertani kérdésekkel. Az „Alapelmélet és alapállások” c. fejezet balett alapon, de magyar elnevezésekkel adja a tanítás technikai megalapozását. A több, mint 40 oldalnyi anyag jól átgondolt válogatást közöl a hagyományos és a divatos táncokból. A negyvenes évek derekáig a legtöbb táncmester ezt az anyagot tanította egy-egy újabb divatos táncsal kiegészítve.

*Róka*t foglalkoztatták az esztétikai kérdések is. De a vulgarizált esztétizálás sem állt tőle távol. Pl. amikor az öt pozíciót, az öt „alapállást” a vizgázónak nem csupán megmutatnia kellett, de részletesen elemeznie is, a következő fejeletet várta a jelölttől:

„Mit fejez ki az első alapállás?

Felelet: Az első alapállás figyelmet, figyelést és felfogást. Ez állásban fogad az ember parancsot és meghatalmazást.

A *második alapállás* erőt, önbizalmat fejez ki. A vívó is ezt az állást veszi fel a felső test biztonsága végett.

A *harmadik alapállás* kedélyt és értelmet fejez ki.

A *negyedik alapállás* nemes büszkeséget fejez ki. A szónok veszi fel ezt az állást, ha beszéde lelkesültté válik, ha elfogja az indulat.

Az *ötödik alapállás* művészi készséget fejez ki."

Róka a magyar tánclépések számát 42-re emeli. Miután a lépéseket részletesen leírta, csupán *Szőllőssy Körmagyarját* és *Herczenberger József Levente* c. táncának tételait és lépés-sorrendjét adja meg. Jelzi, hogy a magyar táncokról a már készülő könyve ad majd részletesebb elemzéseket és koreográfiákat.

A szalontáncokat közel 50 oldalon ismerteti.²²

Róka Gyula tankönyve témáiban, szerkesztésében a kor legjobb német nyelvű táncmester szakkönyveivel is felveszi a versenyt, ugyanakkor jól igazodik a hazai társas-tánc tanulás szokásaihoz, igényeihez és lehetőségeihez.

A *régi és újabb magyar táncok* c. kiadványára 1933-ban került sor. *Róka Gyula* ekkor a Magyar Országos Táncmesterképző igazgatója volt, s nyilván ez a téma csak szűk szakmai kört érdekelt, így a nyomdai előállítás nem fizetődött ki. Csupán sokszorosított jegyzet formájában, korlátozott példányszámban került a szakemberek kezébe. Pedig érdemes lett volna jobb előállításra, mert *Róka* minden korábbi hazai táncmester könyvénél gazdagabb magyar műtáncgyűjteményt adott közre

ebben, és szintén a kor népies ábrázolásmódjának megfelelő stílusban, jó rajzkészséggel, kifejező mozgásabrákkal, sőt egész jelenetekkel is illusztrálta a művet.

Soraiból érezhető, hogy e táncokért őszintén lelkesedik, és a táncok minél szélesebbkörű terjesztésének a vágya fűti. Ez annál tiszteletreméltóbb, mert a táncmesterek akkor is elsősorban a divatos táncok oktatásából éltek, s a „magyar táncok” tanítását legfeljebb a vizsgabálokra (koszorúcskákra) vagy bálnyitó táncként igényelte a nagyközönség. Mégis ezek mellett így érvel: „Míg ma az ízlés, a viszonyok és a mindenható divat mindent, így a táncokat is megváltoztatta. A magyar táncokat úgyszólván száműzték és a néger szellemű táncok élvezik a népszerűséget. Volt idő, amikor a magyar táncok szépségük teljében pompáztak, azokat művelték, szerették. A lelkesedés azonban lassanként alábbhagyott. Elkövetkezett a feledés és a régi szép táncaink nagyrészt csak az emléke, híre maradt meg. ... Végtelen boldog lennék, ha munkámmal ezeknek méltó helyükre való segítésében közreműködhetnék.”

Róka könyve jellemző példája annak, hogy a harmincas évek elején még a képző tanárai is a társastáncokon kívül csak a balett és a mozgásművészet területén rendelkeztek viszonylag megfelelő alapismeretekkel, de a néptáncokról abban az értelemben, ahogy ezekről mi az utóbbi évtizedekben írunk és beszélünk, nem voltak tiszta fogalmaik. Erősen keveredik Rókánál is a „magyar tánc” kifejezésen belül az „úri”, „népi”, „paraszi”, „nemesi” megjelölés, s mindezeket a lépések leírásában, az esztétikai megítélésben egyaránt ahhoz a népies műtánc formanyelvhez és stílushoz hasonlítva teszi, mely a *Szőllőssy Körtánc* óta valamennyi népies magyar műtáncot jellemez. Pedig könyve már tükrözi, hogy szerzője ismerte az 1924-ben megjelent *Réthei Prikkel* könyvet, sőt annak bibliográfiájában említett szakkönyveket és cikkeket is, hiszen utal is ezekre. Sőt egész részeket tömörítve át is vesz (forrásmegjelölés nélkül!). Látt a Gyöngyösbokrétásokat és buzdítja kollégáit arra, hogy a paraszi táncokat a fonókban és lakodalmakban tanulmányozzák. Sajnálkozik azon, hogy az eredeti néptáncot „a sok műtánc kiforgatta a maga mivoltából”. Ugyanakkor minden táncot a sztereotíp „magyar tánc lépés”-tabulatúra szerint ír le. A könyvben 37 „magyar tánc lépés” és 20 „figura” leírását adja közre.²³

A történeti források, valamint feltehetően az Ethnographiában megjelent cikkek alapján rekonstruált Róka néhány táncot. *Apor Péter* leírása alapján a *süveges, párnás, egeres, gyertyás, lapockás táncot*, *Gvadányi* és *Czuczor* leírása alapján a *verbunkost*. Közli a *kónyi verbunkost* és színpadi feldolgozásban egy *kardos táncot*, a *csüddöngölőt*, a „csángó magyarok” *boricatáncát*, egy *májusfa táncot* és egy Bihar megyei *kalákátáncot*. Előadásra tömörít egy *Lakodalmast*. Ezek közé keverve adja közre a komponált népies magyar műtáncokat.²⁴

A zenékről ő sem tesz említést, mert a kottákat a kollégák a képző vagy továbbképző tanfolyamain a szerzőtől szerezhették be.

Róka sokfelét olvashatott a paraszi táncokról, érdekelték is ezek annyira, hogy még a lejegyzéssel is megpróbálkozott. Néptáncaink lényegét mégsem értette, mert pl. erről ezt jegyzi meg: „a csüddöngölőt úgy jegyeztem le egy székely táncáról, aki azonban másodszor nem tudta úgy eltáncolni, mint először”. S ezt az a Róka írja, aki pedig a modern társastáncoknál éppen a szabad variálást értékeli!

Voltak kivételek is. Azok a táncitanítók, akik közvetlen élményt kaptak a *csárdásból* vagy más néptáncokból, inkább maguk tanultak a növendékektől vagy azok

szüleitől, és a helyi mozgáskincset adták tovább a tanfolyamokon. Már a harmincas években ezt tette *Balogh Sándor* a Hajdúságban, *Peczárszky Katalin* Szentesen, majd Újvidéken és környékén, *Szántó Károlyné* Budapesten, mert hozzá a székely egyetemista és főiskolás fiatalok jártak, és a csárdás tanításnál nekik adta át a terepet.²⁵

A második világháborúig több táncmester könyv nem is jelent meg nálunk. A Magyar Táncitanítók Egyesülete a továbbképzőkön tanította az új táncokat, de csak alkalmi lejegyzésekben adta a résztvevők kezébe, ezekből közgyűjteménybe még nem került be anyag.

A népies magyar műtáncokkal még egy könyv foglalkozott 1945 előtt: *Elekesné Weber Edit*, a Testnevelési Főiskola tanára adta ki ezeket 1935-ben *Magyar táncok* címmel. Noha a könyv saját kiadásában jelent meg, de „vezérkönyv a magyar tánc tanításához” alcímmel miniszteri rendelet engedélyezte az elemi, a polgári, a közép és a felsőkereskedelmi iskolák, valamint a tanító- és tanítónőképzők számára. *Elekesné* már 1929-től tanította ezeket a Főiskolán, tanítványai országsszerte terjesztették, sőt táncával külföldi bemutatókon is nagy sikert aratott. Való igaz, hogy könyve a magyar népies műtáncok lépésanyagáról, plasztikájáról minden korábbi könyvnél pontosabb leírást ad. Történeti bevezetője is megbízható forrásokból táplálkozik. A Gyöngyösbokréta érdemeit és a néptáncokat méltatja. A lépések leírását nemcsak minden korábbi közlésnél pontosabbá teszi, de a torna szaknyelvéhez közelítve immár kiszélesíti a terjesztés és a pontosabb leolvasás lehetőségét. Így nem csupán a táncmesterek, de a testnevelő tanárok is beiktathatták ezeket a tornaórák és a tornaünnepélyek anyagába. Erre a leírásmódra dolgozta át a korábbi legjobb koreográfiák közül *Lakatos Sortáncát*, *Herczenberger Leventetáncát*, *Szöllőssy Körmagyarját*, *Herczenberger Tár-salgóját*, *Mazzantini Magyar nemzeti négyesét* és *Díszpalotását* is. Saját művei közül tizenkét koreográfiát ad közre népies műdalokra, magyar nótákra. A táncok kísérőzenéjét zongorakivonatban *Pongrácz Zoltán* transzponálásával adja közre. Köszönetet mond *Erkel Ferenc* unokáinak, amiért hozzájárultak a *Hunyadi László* és a *Bánk bán* operákból a tánchoz kiválasztott zenei részek közléséhez.

Elekesné könyvét a néptánc gyűjtői és az első művészi feldolgozásokat készítő koreográfusok az 1940-es évek elejétől elvetették, és harcoltak tanítása ellen. A szakcikkekben és vitákban ezeket „műmagyar” táncoknak nevezték. A gyűjtők a néprajzi hitelességet, a táncalkotók a művészi komponálást és táncos előadásmódot kérték számon. Ugyanis *Elekesné* koreográfiái a korabeli torna-kompozíciók szimmetrikus szerkesztésmódja szerint készültek, a táncokat pedig a tornászok sportos, darabos, művészi módon mutatták be. De a jelentős pedagógiai, politikai és ízlésbeli értékkülönbségek is elválasztották ezt a hivatalosan támogatott népies műtáncirányzatot a meginduló néptáncmozgalomtól. A testnevelő tanárok ui. elsősorban az akkor még egynemű iskolákban tanítottak, s a páros táncokhoz a leányiskolákba nem hozhattak fiúkat, így a csoport egyik fele fiúruhában, a másik leánynak öltözve mutatta be a koreográfiákat. A könyvben még a Testnevelési Főiskolán is így öltöztette *Elekesné* a mintacsoportját, s ezekkel ment a külföldi bemutatókra. Mentségére legyen mondván, ennek is volt hagyománya pl. az Operában, ahol az elnőiesedett balettkar adta elő férfiaknak beöltözve, női partnerekkel a Hunyadi palotást! A táncokat a diákok elsősorban a nemzeti ünnepeken mutatták be a rendezvények irredenta szellemiségéhez igazodva. Ezt hangsúlyozták a „magyar ruhákkal”. (A leányoknál a nemzeti színű szalag-

gal díszített húzott fehér szoknya, piros, vagy zöld pruslik és kötény, párta, a fiúknál bő gatyá, mellény, a kalapon hosszú nemzeti színű szalag, árvalányhaj, a csizmán sarkantyú.)

A könyv nagy példányszámban jelenhetett meg, mert még napjainkban is kapható antikváriumokban. 1929-től 1944-ig sok testnevelő tanár tanulta és tanította ezeket. Még az 1960-as évek iskolai ünnepélyein is gyakran találkoztunk a könyvben közzölt kompozíciókkal. De a határon túl élő magyar csoportoknál még tovább élt, hiszen egy-egy elzártabban élő magyar nyelvi közösség ezeket a táncokat vitte magával mint „magyar tánc”-örökséget.

Felmerül a kérdés, vajon jogos-e 1933-ban *Róka Gyulától*, 1935-ben pedig *Elekcsné Weber Edittől* számonkérni, hogy a magyar néptáncról nem tudtak többet, mint az előző táncmesterek vagy akár az Operaház magyar témájú műveket komponáló koreográfusai? Akkor, amikor *Bartók* és *Kodály* gyűjtői és zeneszerzői munkássága, pedagógiai törekvése is még eléggé szűk körben talált csak pártfogókra, műveik több ellenzést és meg nem értő kritikát kapott, mint elismerőt, amikor még a népi írók, a falukutatók hatása is szinte szektás jellegű volt, hogy juthatott volna el ebbe a körbe az a felismerés, hogy a magyar néptánchoz másként kell közeledni, s egyáltalán hol is kezdjék a megismerését. Még *Gönyey Sándor* és *Lajtha László* is csak néhány cikkel jelentkezett az *Ethnographiában*, a *Magyarság Néprajza* is csak 1937-ben jelent meg, a néptáncmozgalom első jelentős művész és koreográfus egyéniségei pedig csak a negyvenes évek elejétől kezdenek működni. E téren tehát csak a második világháború után, az állami támogatásban részesülő néptánc gyűjtés, kutatás, archiválás és publikálás tudott jelentős eredményeket elérni és a tánckönyvek szerzőinek kellő forrásanyagot kínálni. Ezek társastánc hatása is csak a második világháború utáni években jelentkezik immár egészen más körülmények között.

Témánkat illetően inkább azt kell lemérnünk, hogy a múlt század végétől 1945-ig megjelent magyar nyelvű táncmester szakkönyvek és folyóiratok anyaga, színvonala és szemlélete hol helyezkedik el a táncág európai szakkiadványainak sorában. Ez egyúttal utal arra is, hogy a huszadik század első felében milyen fokon állt hazánkban a táncmesterek elméleti és gyakorlati felkészültsége, megállta-e a helyét a nemzetközi összehasonlításban?

A tárgyalt időszakban Európában főleg az összefoglaló jellegű, történeti, pedagógiai, esztétikai fejezeteket és részletes táncleírásokat is tartalmazó műveken kívül az új, megváltozott társasági élettel, a sport formájában is művelhető versenytáncsal, valamint a mindent elsöprő tangóval foglalkozó német és angol nyelvű művek adhatják a színvonalbeli összehasonlítás alapját. Ezek közül *Róka Pál* és *Róka Gyula*, valamint *Saphír Imre* könyvei jelentik azt a színvonalat, amelyekből látható, hogy – anélkül, hogy jelezték volna – felhasználták *Klemm*, *Zorn*, *Zibrt* és *Jolizza* műveit, de néhány alapvető munkához nem is jutottak hozzá.²⁶ A magyar könyvek erénye viszont, hogy mellőzik a német nyelvű könyvek nehézkes, terjengős fogalmazását. Használhatóságukat bizonyítja, hogy a hazai ismeretekhez, igényekhez és lehetőségekhez igazították elméleti és módszertani részeit. Hiányosságuk viszont mind az elméleti részeknél, mind a táncok leírásánál az, hogy koránt sincs mögöttük olyan nemzetközi és hazai bibliográfiai háttér, mint a német vagy az angol mestereknek. A legtöbbjük szükségből

lett botcsinálta könyvíró, ezért sokkal kevesebb írói, mint szakmai tudással és vénával rendelkeztek.

Az viszont már a magyar szakmai szervezeteken és a nemzetközi táncéletben is kissé jobban tájékozott szerzőkön múlt, hogy nem ismerték fel idejében a táncversenyek, a sportszerű formában ápolts versenytáncok jelentőségét. Kár, hogy a hazai tánc-tanító szervezetek ahhoz a konzervatív német táncmester csoporthoz csatlakoztak, akik ezt ellenezték. Így kiestünk abból a nemzetközi vérkeringésből, mely szakmai igényességével sokat jelentett volna mind a Képző, mind a magyar társasélet, a sport számára. Ha időben felismerik a sport világhódító erejét, még a nagyon áhított torna-tánc kérdésben is nagyobb eredményeket érhettek volna el pl. az iskolai oktatásban, a kialakuló sportegyesületi szervezetekben, mint enélkül. Ezzel a lépéssel 1945-ig másfél évtizedet késtünk.

Egyébként a szoros szakmai kapcsolatot tekintve, ha a hazai táncmester lapokat hasonlítjuk össze a német szaklapokkal, nem érzékelünk lemaradást. A német lapok a következő kérdésekkel foglalkoztak a húszas-harmincas években:

1. Javaslatot tettek a tánc-tanítás rendeleti szabályozására, a kontárok visszaszorítására. Sürgették a rendeletet.
2. A táncmester képzők elméleti színvonalának emelésére tettek javaslatokat. Ezek között egyik legfontosabb tárgynak a tánc-történet bevezetését látták.
3. Az 1929-es londoni nemzetközi konferencia után vitatták a verseny-tánc kérdéseit, a szabályokat, s magát a versenyzést.
4. Németországban szenvedélyes vita bontakozott ki a rádióban indított tánc-tanfolyamok anyagáról, módszeréről. A harmincas évek végén ugyanez zajlott Angliában az első televíziós tánc-tanfolyamok és bemutatók után, melyeket *Viktor Silvester* kezdett el.
5. 1933 után a német szaksajtóban – különösen – a táncmester továbbképzők politikai előadásainak és a hozzászólásoknak a közléséből egyre erőteljesebben bontakozik ki e terület fasizálódásának a folyamata.²⁷

Ezekből nálunk elsősorban az első témakörhöz hasonló cikkek jelentek meg. A rádiós (és különösképpen a televíziós!) tánc-tanításokról nálunk szó sem lehetett. Szerecsére a fasizálódás szakmai vonatkozásai nem fedezhetők fel a szaksajtóban. Emberi sorsok tragédiája és szakmai életutak megszakadása viszont nálunk is bekövetkezett. Talán a hallgatás, az újabb szakkönyvek hiánya is jelzi ezt.

Ha a divattáncokkal foglalkozó külföldi szakirodalmat nézzük, legalábbis azokat, amelyek nálunk máig a közgyűjteményekben fellelhetők, egyik sem emelkedik elméleti, vagy módszertani szempontból, vagy a táncok újszerű rendszerezése, lejegyzése alapján a korabeli magyar szakkönyvek ill. tanjegyzetek színvonalára fölé.²⁸

Újabb kiadványokkal már csak a háború után találkozunk, amikor a tánciskolák romos falai is felépültek ugyan, de többségükben más célokat szolgáltak. De a célok és a lehetőségek is teljesen más irányba terelték a magyar társastánc életet. Az utolsó negyven esztendő krónikája a következő dolgozat témája.

1. A Magyarországi Táncitanítók Egyesületének az első tisztikara a következő volt: elnök *Mazzantini Lajos*, az Operaház balettmestere, alelnökök *Róka Gyula* és *Bleuer József*, titkár *Láng Gyula* ügyvéd, pénztáros *Wilschinsky Sándor*. Az alakuló közgyűlést *Mazzantini Lajos* és *Fiedler Ferenc* tánciskolájában tartották Budapesten, a Dalszínház u. 10-ben. A tisztikar megválasztása után a tagok megtanulták *Herczenberger József Társalgó* c. magyar mütáncát, melyet 1888-ban a Népszínház táncosai mutattak be színpadon.
2. RÓKA PÁL, 1923.
A második világháborúig a legjelentősebb s legjobban szervezett táncmester egyesületeket Németországban találjuk. 1873-ban alapították Berlinben az Akademie der Deutschen Tanzlehrerkunst szervezetét. Az 1892-ben Genossenschaft Deutscher Tanzlehrer néven alakult szövetség több regionális szervezetet is magábaolvasztott. Lapja az Allgemeine Deutsche Tanzlehrer Zeitung lett. A századforduló után több átszervezéssel született meg a legjelentősebb és leghosszabb életű szervezet, az Allgemeiner Deutscher Tanzlehrer Verband (ADTV). Hazánkban 1891-ben *Bajlós Bertalan* felhívására megalakul a *Magyar Táncitanítók Egyesülete*. 1904. *Herz Márton* békéscsabai táncitanító megalapítja a *Magyarország Vidéki Táncitanítók Egyesületét*. 1904. *Saphir Imre* és *Mazzantini Lajos* vezetésével megalakul a *Magyar Táncmesterek Országos Egyesülete*. 1910. Egyesül a *Magyar Táncitanítók Egyesülete* és a *Magyar Táncmesterek Országos Egyesülete*. 1911. Megalakul a *Magyarországi Táncitanítók Segélyező Egyesülete*. 1912. július 12. A közgyűlésen a két egyesület ismét különválnak. 1913. *Schwarz Miksa* makói táncmester megalakítja a *Délvidéki Táncmesterek Egyesületét*.
3. Ezt *Ziegler József* és *Pini Henrik* budapesti tánciskolájában, az Andrassy út 25. sz. alatt tartották. A tananyag a következő volt: „Exercis, összesített lépés-gyakorlatok, menuet á la cour, nagymazúr, körmagyar, menuet á la Reine, kozáktánc, francia négyes, polonaise.” *Róka Pál*: A magyarországi ... (1923), Táncitanítók Lapja 1898, 10. sz. 2–6. p.
4. „1. Manuel de Danse: *Schmidt I.*-től (szerző ajándéka)
2. Magyar körtánc (Choreográfia): *Szőllőssytől*, *Kinsky K.* magyarázata után írta: *Mürich Pál* kir. táncos (*Kinsky K.* ajándéka)
3. Magyar körtánc (zongora átirat): *Pollák L.*-től (*Kinsky K.* ajándéka)
4. A „Táncművészet tankönyve”: *Róka P. Páltól* (szerző ajándéka)
5. „Rajta párok táncoljunk”: *Lakatos Károlytól* (*Róka P. Pál* ajándéka)
6. „Magyar nobelesse”: *Róka P. Páltól* (szerző ajándéka)
7. „Grammatik der Tanzkunst”: *F.A. Zorntól* (*Róka P. Pál* ajándéka)
8. „Danse des Patineurs” (Choreographia): *Mazzantini L.*-től (*Róka P. Pál* ajándéka)
9. A „Táncitanítók Lapja” 1899-ik évfolyama kötve (*Róka P. Páltól*)
10. „Illem és Táncan könyve”: *Müller Lajostól* (*Róka P. Pál* ajándéka)
11. „Táncitanítói jelentés 1840-ből” (*Szegedi Gábor* ajándéka)
12. Több értékes irat (ú.m. színlapok) 1834, 1848, 1849 és 1856-ból, amelyek az akkori híres magyar táncosok és táncmesterek szereplését tartalmazzák. (*Róka P. Páltól*)
13. „Társalgó” legújabb magyar társastánc: *Veszter S.-tól*, 1845-ben zongorára szerzé *Rózsa-völgyi Márk*. (*Kinsky K.* ajándéka)
14. „Bokréta” eredeti körmagyar: *Heller Ferenctől* (*Kinsky K.* ajándéka)
15. „Nefelejts körmagyar”: *Heller Ferenctől* (*Kinsky K.* ajándéka)
16. „Huldigungsreigen” zenéjét szerzé: *P. Herrer*. (*Kinsky K.* ajándéka)“
A könyvtár 1914-ben *Dobránszky Béla* rimaszombati táncmester kezén elveszett.
5. Táncitanítók Lapja 1894. 2. sz., 8 p., 1895. 5. sz. 1–2 p.
Érdekes utóélete lett *Szőllőssy* táncának. 1900. június 1-jén a Táncitanítók Lapja beszámol arról a magyar napilapokban is nagy port felvert követelésről, hogy a magyar bálokon újra vezessék be ezt a nemzeti táncot, ui. Vilmos német császár az udvari bál táncrendjébe is felvette. Ez

Kinsky berlini tanítása nyomán futott be ilyen karriert. 1903-ban pedig a budapesti „athléta és jurista bálon”, melyen József főherceg és Augustza főhercegnő is részt vett, legnagyobb elismerésükre a résztvevők éjfélig nem is táncoltak mást, csak magyar táncokat. A Körmagyar és a Társalgó aratta a legnagyobb sikert. – Táncitanítók Lapja 1903. április 1.

6. A 26 tánc között szerepel egy magyar valcer is.
7. *Atlas zur Grammatik der Tanzkunst und Tanzbeschreibung oder Choreographie.*
8. Érdekes viszont számunkra EDUARD RABENSTEINER: Der Kör, ungarischer Nationaltanz c. könyve, melyben közreadja Szőllőssy táncát. A tételek nevét is magyarul közli.
9. Pedig a századforduló előtt a legalaposabb társastánciadvány a Badminton Library sorozatban megjelent *His Grace the Duke of Beaufort Dancing* 1895, London.
10. GELENCSEI ÁGNES: Balettművészet az Operaházban (1884–1919). Tánctudományi Tanulmányok 1982–1983. 14–16 p. Mazzantíniról: J.H. KOEGLER: Balettlexikon 473 p.
11. Faultikon nevű francia táncmester, ill. könyvszerző nem létezik, nevét elírta Róka. A könyvét bíráló cikkekre adott válaszából kihámozható, hogy ő *Feuillet* (1701) *Choreographie* ... c. művére céloz. – A másik mű BERNHARD KLEMM: *Katechismus der Tanzkunst*, 1869. c. műve. Hazánkban ma már csak az 1910-ben, Lipcsében megjelent *Handbuch der Tanzkunst* c. műve kapható, mely a nyolcadik, javított kiadása az elsőnek. Róka nyilván az első vagy egy korábbi utánnyomást használhatott fel. Egyébként Klemm jelzi, hogy könyve *Gustav Engelhardt* táncmester művére épül.
12. „Ha ma benézünk bármelyik úri táncterembe, mikor ott csárdást táncolnak, magyar vérünk, érzésünk és öntudatunk lázadozni kezd arra, amit magyar gyanánt kell látnunk. A lassúban semmi büszkeség az arcon, semmi délcegség a testtartásban, semmi méltóság és könnyedség a mozgásban. Az az összekapaszkodva jobbra-balra való kifejezéstelen és változás nélküli tipogás-topogás jobban hasonlít a szőlő- vagy káposztataposáshoz, mint a magyar lassú tánc. A frissben pedig semmi kellem, semmi szemgyönyörködtető igazi fürgeség. Az az elejétől végig egyforma sarkonugrás, módatlan zöcskölődés, ízléstelen testfintorgatás, a táncosnő gyöngéd-telen átnyalábolása és szemérmetlen forgatása minden inkább, csak nem illedelmes magyar szapora tánc. Valahányszor illet kell néznünk, önkéntelen úgy rémlik, mintha összekötött zsákokat látnánk ráncigálni, nem finom urakat és hölgyeket kellemes ritmikus mozgásban együttlábogni. Lehetséges, hogy tán egy kissé torzítva állítjuk be így a dolgot; ámde abból a meggyőződésünkből egy szemernyit sem engedhetünk, hogy a mai úri csárdás csak paródiája a fenséges-bájos magyar néptáncnak.

Miben keressük ennek magyarázatát? – Kétségtől több okban.

Általános, mindenféle más táncra is kiterjedő egyik oka alkalmasint az, hogy a modern ideges emberekben lassan egyáltalán fog a szép mozdulatok iránt való érzék. Kezdi elveszteni a plasztika tisztasága iránt való fogékonyságukat (nb. a táncoló igazában mozgó szobor!) és felejtik, hogy a stilizált mozgás szépsége nem annyira a végtagokon, mint a derék körül jelentkezik. Ennek az érzékgyöngülésnek következménye pedig az, hogy a modern ember táncában a végtagok mind jobban felszabadulnak és heves, groteszk, harmóniatlan vonaglásokkal tesznek. A modern táncok legtöbbje erről ad újabb és újabb tanúbizonyságot.

A másik, még nyomósabb ok – bátran ki merjük mondani – az, hogy *táncmestereink maguk sem ismerik kellően táncunkat a maga eredetiségében. Miképp taníthatnának tehát másokat olyasmire, a mit maguk sem tudnak?* (kiemelés tőlem K. E.)

Előttünk fekszik a három legelterjedtebb magyar táncitanító könyv, két régebbi és egy újabb: *Lakatos Károlyé, Müller Lajosé és Róka Pálé*. Megállapítják, egészen helyesen, hogy a csárdást az úri körök kiforgatták eredeti formájából; de hogy milyen az eredeti forma, és miként kell azt elsajátítani, arról szépen hallgatnak. *Lakatos* kimondja, hogy 'a csárdást nem lehet egységes valóságában elsajátítani; születni kell arra, s kell, – hogy a vérben legyen meg'. *Müller* szerint a csárdás 'nem is elemezhető tánc', hogy 'a tánctanár szerepe a csárdás tanításánál meglehetősen csekély', hogy jobbára csak negatív szabályokat lehet rá felállítani, stb., stb. *Róka* ugyan nem tesz ennyire merész megállapításokat, de azért szinte könnyedén végez a csárdás tanításával, csupán elsorolva, hogy a lassúnak és frissnek ilyen meg olyan lépései lehetnek. Hogy most már mi a lényege az egyik vagy másik résznek, s hogy miképp kell egyiket is,

másikat is fővel, kézzel, derékkel és lábbal kimozogni, azzal adós marad. Szóval: ha táncitanítóink maguk se tudnak pozitív szabályokat adni a magyar táncjárásáról, hogy ismerhetné annak csínja-bínját az úri osztály, mely a néptől közvetlen érintkezés híján nem tanulhat?" Jegyzetben: „Ugyanezt állítja Mangold Gusztáv is. A tánc kedvelők könyve című művében: (1900) 'A csárdást egész valójában lehetetlen egészen elsajátítani; születni kell reá s kell, hogy a vérben legyen meg'." RÉTHEI PRIKKE M. 1924. 220–222 p.

13. PESOVÁR FERENC 1978. 22–25 p.

14. A tánc főlépései c. fejezetben ezt olvashatjuk:

„Kérdés: Hány főlépése van a táncnak?

Felelet: A táncnak öt főlépése van, u.m.

1. Schaische (sic), francia tánc lépés

2. Andalgó,

3. Emelkedő,

4. Lejtő,

5. Toborzó, magyar tánc lépések.

Kérdés: Milyen táncokat táncolunk andalgó lépésből?

Felelet: Az andalgó lépésből táncoljuk a magyar csárdást, a Körmagyart, a pasde quattres (sic!) melyben emelkedő is van, s a Palotást, Társalgót és még több magyar táncot.

Kérdés: Mit táncolunk az emelkedő lépésből?

Felelet: A magyar friss csárdást, boszton keringőt és használjuk a Pade-caternél, Pa-de-patinénél, gavotnál (sic!) és több magyar táncnál.

Kérdés: Mit táncolunk a lejtő lépésből?

Felelet: A lejtő lépésből táncoljuk a rezgő polkát, a graciána második részét és használjuk sok magyar táncban.

Kérdés: Mit táncolunk toborzó lépéssel?

Felelet: Toborzó lépéssel táncoljuk a magyar, a szláv és a román táncokat.

Kérdés: Mit láthatunk a fenti leírásból?

Felelet: Azt, hogy a magyar tánc lépéseiből legtöbb táncot táncolunk, különösen az újabb táncokat a táncszerzők a magyar tánc lépéseiből csinálják! Ez azt mutatja, hogy a mienk a jövő, mert a mi táncainkban vannak meg a finom, könnyű, ruganyos és méltóságos mozdulatok, mely a mai ízlésnek, modern kornak legjobban megfelel és erre mi magyarok büszkék lehetünk."

15. A *Táncmesterek Közlönye* 1909. évi 3. számában „Á” szignóval olvassuk a következő cikket „A nép tánca az Alföldön” címmel: „Az alföldi tanyavilágnak, falúnak és városnak megvannak a maga tánc helyei, ahol vásár- és ünnepnapokon a leányok, tüzesszemű menyecskék és legények összejönnek. A tánc akkor veszi kezdetét, mikor a templomban a délutáni négy órai misének vége van. Az alföldi tánc helyeken sem táncrendre, sem rendezőre szükség nincs, mivel szakadatlanul ropják a csárdást, ami ellen senkinek kifogása nem lehet, mert hisz a nemzeti táncunkat járják, csak hogy ez is unalmassá válik, aminthogy megúnjuk mindig túroslepenyt enni. Lehetne bizony változasképpen egy szép Körmagyart, vagy Palotást is eljánni, de azt persze előbb meg is kell tanulni. A leányok és a legények viselkedése és ruházata kifogástalan. A leányok csinosan öltözködnek, szépen fésülködnek és jól fest a hajukban a nemzeti színű szalag, de kár, hogy a magyar pruszlíkot és a bokorugró szoknyát már kezdik elhagyni.

I. Sándor cár egy alkalommal, mikor Magyarországon egy ily táncmulatságot végignézett, azt mondta a magyar nőkről: – 'Istenem! ez egy csupa királynékból álló társaság. Mily gyűjteménye a szépségnek és mily különfajú szépségek. Az arcok metszése, az arcszín, a szemek, a hajzat, a termet plastikája, mintha a világ minden nemzetének szépségei tartanának itt nemzetközi kongresszust!'

Az alföldi legénynek sajátos szokása van a táncban. A táncosnőt ahelyett, hogy felkérné a tánchoz, megrántja a kötétyénél, s a köröndben összetalálkoznak, egymást megölelik, mire óráhosszat is eltart a tánc. Ha a táncosnak melege van, minden teketória nélkül leveti a kabcáját, bornyúszerű ingujját feltűri, de a kalapját a fején hagyja. Szivarszipka szópókáját agyarái közé fogja és úgy táncolja a jópálost (speciális szegedi csárdást, mely hasonlít a most dívó jogász csárdához, melyben már a lassúban is frisset járnak.) A legények kínjukban zsebkendőjü-

- ket lobogtatják, táncosnőjüket labdamódra dobálják egyik kézről a másikba, közbe meg egy kis kalamajkát is kevernek, amit ők úgy hívnak, hogy boszton. Megjegyzendő, hogy ez a szokás a szalónokban, az úri mulatságokon is dívik." ... „A tánchelyen kitartók a leányok és a legények, képesek egy négyszögméter térfogaton egy órahosszat járni a csárdást anélkül, hogy a mellette lévő táncospárt csak érintenék is. A szegedi csárdásnak sajátos motívuma van, könnyűnek látszik, de egyszerűsége dacára nehéz megtanulni.”
16. F.W. KOEBNER—R.L. LEONARD 1913, F.W. KOEBNER—R.L. LEONARD 1914. A két könyv 30. ill. 24.000 példányban fogyott el. Színes riportok, szatirikus hangvételű karcolatok, remek karikatúrák találhatók mindkettőben. Az ideál: a dandy és a tőle megkövetelt életvitel. A táncokról rövid storykat olvashatunk. A következő táncokat írják le vázlatosan: *boston, two step, one step, rag, tango, maxixe brésilienne*.
 17. A.H. FRANKS (1963) 159–195 p.
 18. Annak nem akadtam nyomára, hogy a két legjelentősebb szakkönyv hazánkba eljutott volna, mert ma sem lelhető fel sem táncpedagógus, sem közgyűjtemény könyvtárában. Pedig a tangóra vonatkozó legtöbb tudnivaló ezekben található:
GLADYS BEATTIE CROZIER: *The Tango and How to Dance*. 1913. London.
MRS. and MR. VERNON CASTLE: *Modern Dancing*. 1914. New York. 1910-ben megindul a *The Dancing Times*, melynek szintén volt társastánc rovata. Ebből a folyóiratból csak az 1930-as évekből van magyar közgyűjteményben néhány évfolyam.
 19. A. RENÉE (1919); A. TRABER-AMIEL (é. n.); F.W. KOEBNER—L. LEONARD (1913); F. W. KOEBNER (1914); F.W. KOEBNER (1921).
 20. A következő divatos táncokat írja le:
one step, java, jimska, blues, samba, el negrito samba, la samba parisien, francia valcer, riviera, passetto, friko, ondulada, five steps, puppa-huppa, tango, paso doble, schotis espagnol.
 21. A táncokat a következő két nagy csoportba osztja:
A) szalóntáncok
B) színpadi táncok
Az elsőbe tartoznak:
1. A körtáncok és sortáncok
2. a társastáncok
3. az alkalmi táncok és a népszokások.
A másodikba a művészi és artisztikus, vagy akrobatikus táncok.
 22. A divatos szalóntáncok (a szerző helyesírásával) a következők: „polka, polkafrancaise, tipegő, galoppe vagy gyorspolka, redogwa-redjovák, redovacka, polka mazurka, valse russe, tyrolienne, rheinländerpolka, kreutzpolka, esmeralda, sétatolka, tréfás polka, walzer-keringő, dreischrittwalzer, zweischrittwalzer, sechsschrittwalzer, einschrittwalzer vagy balancéwalzer, hopswalzer, boston, a valse-hesitation, angol walzer vagy valse anglaise, one-step, twostep, polonaise, pas-polonaise, rond, pas de quatre, pas de patineurs, graziana, trojka, tréfáspolka, svéd taps tánc, köszöntő, svéd kettős, quadrille-francaise, les lanciers-quadrille á la cour, menuet, menuet á la reine, gavotte.”
 23. Magyar tánclépések *Rókánál*:
„bokázó, andalgó, ingó, tétovázó, lejtő, emelkedő, verbunkos, hegyező, bölcső, cifra, vágó vagy mártogató, keresztező vagy csizmadiás, ostor vagy sikos, orsó, aprózó, ugrós, felugró, kettőző, kopogós, szapora, villám, mérges, duplázó, kígyó, négyes csillag, ötös csillag, váltó, séta, toppantó, cifratoppantó, cifravágó vagy lebukó, kisharang, nagyharang, kisharang lendítéssel, toborzó, topogó vagy döngölő. Figurák: magánforgó, párosforgó, tányéronforgás, léniánforgás, mártogató, höcögés, enyelgő, idevető-odavető, lippentős, kerengés, kiperdítés, csalogató, magányos, surlás, csizmaszár verés, tapsok, csalfa, kitartó, párcsere.”
 24. Szerző megjelölése nélkül a *Magyar szólót*, *Magyar kettőt*, majd *Lakatos Sándor Sortáncát* (más néven Sormagyart), *Kőhegyi József Koszorúját*, *Róka János Magyar párosát*, id. *Róka Gyula Magyar kettősét*; *Magyar párost és Sétapolotást Róka Páltól*, *Magyar Párost Róka Gyulától*, a *Levente táncot*, a *Társalgót* és egy *Verbunkost Herczenberger Józseftől*, s a *Testvér-táncot Lakatos Sándortól*. Végül közli a saját *Irredenta tánc* c. kompozícióját. Ebben a piros

pipacsokkal, fehér pünkösdi rózsákkal és csokorba kötött zöld levelekkel három csoport különféle formációkat alkot, míg végül a tablóban nagy nemzetiszínű kokárdát formálnak.

Az 1927–35 közötti időszakban a hatóság megkövetelte, hogy a tanfolyamokon a tanított táncok 50%-a magyar tánc legyen. Volt ahol ezt ellenőrizték is. *Balogh Sándor* szíves közlése szerint pl. Debrecenben, Hajdúböszörményben és Hajdúnánáson a hatósági ellenőrzés erre is vonatkozott minden táncvizsga alkalmával.

25. A három táncpedagógus magnetofonra felvett beszélgetésének szövege a Magyar Táncművészek Szövetsége Archívumában található. Interjú 1984 Kaposi Edit.
26. G.B. CROSIER (1913); CASTLE (1914); H. POLLACH (1922); V. SILVESTER (1927); A. MOORE (1936).
27. 1927-ben:
 ASSMANN GUSTAV: Zur Frage des Tanzlehrergesetzes. In *Allg. D. Tanzlehrer Zeitung* 1927. 2. sz. 2 p.
 1928-ban:
 ASSMANN GUSTAV: Bekämpfung der wilden Tanzlehrer durch vollständige Auslegung und Anwendung des Par. 35 der Reichswerbeordnung. In *Allg. D. Tanzlehrer Zeitung* 1928. 3. sz. 5–6 p.
 – Funktanzlehrer. In *Allg. D. Tanzlehrer Zeitung* 1928. 1. sz. 1 p.
 – Funktanzstunde. In *Allg. D. Tanzlehrer Zeitung* 1928, 2. sz. 4 p. (kritika)
 ASSMANN GUSTAV: In Sehen Funktanzstunde. (Kritika a rádiós adások szervezőinek címezve, akik ezzel Walter Carlos táncmestert monopolhelyzetbe hozták. In *Allg. D. Tanzlehrer Zeitung* 1928, 2. sz. 8 p.
 1929-ben:
 Zum internationalen Tanzlehrerkongress in Zürich. (Vita a versenytáncról) In *Allg. D. Tanzlehrer Zeitung* 10. sz. 7 p.
 H(ELLWIG) A(RTHUR): Der Unterricht im Rundfunk. In *Allg. D. Tanzlehrer Zeitung*, 1929, 9. sz. 4 p.
 1930-ban:
 FRITZ BÖHME: Wozu Tanzgeschichte? (A táncmesterek tánc történeti ismereteiről. Ennek színvonallemelését sürgeti.) *Allg. D. Tanzlehrer Zeitung*, 1930, 7. sz. 11–12 p.
 1933-ban:
 ASSMANN GUSTAV:
 Off. Protokoll über die Mitgliederversammlung des ADTV Berlin, Akademie deutscher Tanzlehrer, 1930. (Sürgeti az egységes német táncmester szervezet létrehozását a fasiszta eszmék jobb terjesztése érdekében.) *Allg. D. Tanzlehrer Zeitung* 1933, 7–8. sz. 9 p.
 KARL MEYER: Die nationale Arbeit im ADTV. (A fasiszta eszme terjesztése a táncmester munkában.) *Allg. D. Tanzlehrer Zeitung* 1933. 3–4. sz. 12 p.
 1937-ben:
 FR. BÜCHLER: Deutschlands erstes Schulungslager für Tanzlehrer. (A fasiszta eszmeiség szellemében tartott továbbképző tanfolyam Lipcsében.) *Allg. D. Tanzlehrer Zeitung* 1937. 4. sz. 75–78 p.
 1938-ban:
 CERFF: Die Stellung der Hitler-Jugend zum Tanz. (A II. birodalmi továbbképző tanfolyam a táncmesterek részére Bad Kissingenben a fasiszta ideológia szellemében.) In *D. Tanz-Zeitschrift*. 1938. 8. sz. 10–11 p.
Der deutsche Tanzlehrer vor notwendigen Aufgaben. Ein Wort zur Tagung der Gesellschaftstanzlehrer in Bad Kissingen. (A táncmester helye és szerepe a fasiszta kultúrpolitikában.) In *Volkstum und Heimat*. 1938. 9. sz. 257–263 p.
 A rádiós tánc tanfolyamok anyagai könyvalakban is megjelentek. Ezek a következők:
 CARLOS WALTER: *Funk-Tanz*. 1928. Berlin.
 (A kezdőknek: blues, tango, charleston, deta, új német tánc, modern valcer, black-bottom. A haladóknak: blues, tangó, charleston, deta, foxtrot, onestep)

- SCHÄFER KARL: Tanz durch Rundfunk. 1929, Köln
(Tartás, vezetés, táncirány, onestep, foxtrot, angol keringő, tangó, blues.)
- CARLOS WALTER: Das neue Funk Tanz Heft. 1929/30. 1930. Berlin.
(Slow-fox, foxtrot, tangó, angol keringő, yale-blues, paso doble.)
- GRÜNERT GEORG: Lerne tanzen durch den Rundfunk. 1930, Frankfurt/M.
(Tartás, táncirány. Kezdőknek: onestep, quickstep, tangó, angol keringő, slowfox, lassú foxtrot. Haladóknak: quickstep, angol keringő, tangó, slowfoxtrot. Vagyis: a korabeli táncversenyek elfogadott táncai!)
28. RATHGEBER 1900, KOEBNER–LEONARD 1913, KOEBNER 1913, 1914, 1920, LANGE 1917, RENÉE 1919, TRABER AMIEL é. n. 1920, LACH 1920, STORCH 1920, KOEBNER 1921, GIOVANNINI 1922, ALVENSLEBEN 1924, SMITH 1925, SCHUFTAN 1928, JAFFÉ 1932, CARLOS 1932, ACKERMANN 1933, DIESELHORST 1937, JOHN 1938, HENGEL 1940.

Irodalom

- ACKERMANN, M(artel) 1933.
Der moderne Gesellschaftstanz in Selbstunterricht für Herr und Dame. Oberammergau.
- ALVENSLEBEN, VON B. é. n.
Die Tanzkunst. Leipzig.
- BÁLINT LAJOS (szerk.) 1921.
Onesteptől a tangóig. Budapest.
- BEUSS, ERICH
Ünnepi beszéd az INTAKO '72 megnyitóján. (kézirat)
- CARLOS, WALTER 1932.
Das lustige Tanzbuch. Berlin.
- CASTLE, VERNON 1914.
Modern Dancing, New York.
- CROSIER, GLADYS BEATTIE 1913.
The Tango and How to Dance It. London.
- DI(E)SELHORST, FRED 1937.
Gutes tanzen. Leipzig.
- ELEKESNÉ WEBER EDIT 1935.
Magyar táncok. Budapest.
- EHRENFELD, HENRIK (é. n. – 1905?)
Magyar táncz és illemtan. Budapest.
- FRANKE, RUDOLF é. n.
Der geschickte Ballordner. Köln.
- FRANKS, A.H. 1963.
Social Dance. A Short History. London.
- GARDINER, ROLF 1928.
Alte Kontratänze. Wolfenbüttel.
- GIOVANNINI, GARVINA 1922.
Balli di ieri e balli d'oggi. Milano.
- GRÜNERT, GEORG 1930.
Lerne tanzen durch den Rundfunk. Frankfurt/M.
- GÜNTHER, HELMUT–SCHÄFER, HELMUT 1959.
Vom Schamanentanz zur Rumba. Stuttgart.
- HENGEL, CARL 1940.
Tanzen lernen, Stuttgart.
- HERCZENBERGER JÓZSEF 1890.
Táncz-Salon. Budapest.

- JAFFÉ, SELMA 1932.
Der Tanz in Selbstunterricht. Dresden.
- JOHN, HERBERT 1938.
Der Tanz im Selbstunterricht. Dresden.
- JOLIZZA, VON W.K. 1905.
Die Schule des Tanzes. Wien und Leipzig.
- KAPOSI EDIT 1968.
A versenytánc kialakulása és fejlődése. Tánc tudományi Tanulmányok. 1967–68.
1970. Adalékok az európai és a magyar táncmesterség történetéhez. Tánc tudományi Tanulmányok. 1969–1970.
1979. Szöllőssy Szabó Lajos élete és munkássága. Tánc tudományi Tanulmányok. 1978–1979.
1985. A magyar társastánc-szakirodalom forráskritikai vizsgálata. I. rész. Tánc tudományi Tanulmányok, 1984–1985.
- KESZLER LAJOS 1903.
Alapos magyarázata a francia négyesnek. Besztercebánya.
- KLEMM, BERNHARD 1910.
Handbuch der Tanzkunst. Leipzig.
- KLINGEBECK, FRITZ 1940.
Unsterblicher Walzer. Wien.
- KOEBNER, F.W. 1914.
Der Gentleman. Berlin.
1921. Jazz und Shimmy. Brevier der neuesten Tänze. Berlin.
- KOEBNER, F.W.–LEONARD, R. 1913.
Tanz Brevier. Berlin.
- KOEBNER, F.W. und LEONARD, R. 1914.
Der Mann von Welt.
- LACH, ROBERT 1920.
Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert. Wien, Prag, Leipzig.
- LANGE, FRITZ 1917.
Der Wiener Walzer. Wien.
- LORSCH é. n.
Tánc. Budapest.
- LUX, JOSEPH AUGUST é. n.
Der unsterbliche Walzer. München.
- MANGOLD GUSZTÁV 1900.
Tánc kedvelők könyve. Budapest.
- MOORE, ALEX 1936.
Ballroom Dancing. London.
(szerk.) Monthly Letter Service 1933-tól.
- PESOVÁR FERENC 1978.
A magyar nép táncélete. Budapest.
- PETERMANN, KURT 1966.
Tanzbibliographie. Leipzig.
- POLLACH, HEINZ 1922.
Die Revolution des Gesellschaftstanzes. Dresden.
- RABENSTEINER, EDUARD é. n.
Neue Wiener Tanzschule. Wien–Berlin.
- RATHGEBER, E. é. n.
Neuestes Tanzalbum. Berlin.
- RAUCH, ELSE é. n.
Das grosse Buch der Tanzkunst. Berlin.
- RENÉE, ADOLPHE 1919.
Der moderne Tanz. Königsberg.

- RÉTHEI PRIKKEL MARIÁN 1924.
A magyarság táncai. Budapest.
- RICHARDS, P.J.S. 1948.
The History of English Ballroom Dancing. London.
- RÓKA GYULA 1924.
Modern táncok albuma. Budapest.
1929. A tánc alapelmélete. Budapest.
1933. Régi és újabb magyar táncok. Budapest.
- RÓKA P. PÁL 1900.
A táncművészet tankönyve. Nagykőrös.
- RÓKA PÁL 1923.
A Magyarországi Táncitanítók Egyesületének harminc éves története. Budapest.
- RUST, F. 1969.
Dance in the Society. London.
- SAPHÍR IMRE (é. n. – 1909?)
Táncművészet. Budapest.
- SCHÄFER, KARL 1929.
Tanz durch Rundfunk. Köln.
- SCHUFTAN, WERNER 1928.
Handbuch des Tanzes. Mit einem Vorwort von. R. Laban. Mannheim. 8. fejezet.
- SILVESTER, VICTOR 1927.
Modern Ballroom. Dancing. London.
- SMITH, KATIE 1925.
The Art of Dancing. London.
- STORCH, KARL 1920.
Der Tanz als Kunstwerk. Berlin.
- TOMCSÁNYI LAJOS 1914.
A tánc. Budapest.
- TRABER A.–AMIEL é. n.
Das Buch für moderne Tänze. Berlin. 2. kötet.
- VUKOV JÁNOS 1928.
Táncoljunk? Budapest.
- ZIBRT, CENEK 1895.
Jak se koly v cechach tancovalo. Praha.
- ZORN, FRIEDRICH ALBERT 1888.
Grammatik der Tanzkunst. Leipzig.
Atlas zur Grammatik der Tanzkunst.

Magyar nyelvű társastánc lapok

- Báli és hangverseny Közlöny.* 1986. 1–11 szám.
F. szerk.: Seichter Richard.
- Táncitanítók Lapja.* 1894–1914. Felelős szerkesztői időnként váltják egymást. (Bodnár Sándor, Róka Gyula, Róka Pál, Bajlós Bertalan, Kovács Tivadar, Deutsch Mór, (Dénes Mór), Guttmann Lajos 1908–1913 között mint szerkesztők is közreműködtek.)
- Magyar Táncitanító.* „Magyarország vidéki táncitanítóinak érdekeit szolgáló lap.”
Szerkesztő és laptulajdonos: *Bajlós Bertalan.* 2. évfolyam jelent meg: 1906-ban egy szám, 1907-ben 6 szám.
- Magyar Táncmester.* „Magyarország Vidéki Táncitanítók Egyesületének hivatalos közlönye.”
Felelős szerk. *Urbán Lajos.*
Főmunkatárs: *Szentkatolnay Demény József és Krausz Ármin.* 1907-ben 4 szám, 1911-ben 3 szám.

Táncmesterek Közlönye. „A táncitanítók érdekeit felölő lap.”

F. szerkesztő és laptulajdonos: *Dénes Mór.*

1909. 1–16 szám, 1910. 1–3 szám.

A legjelentősebb német nyelvű szaklapok 1895–1945 között

Der Tanzlehrer. 1895–1933.

Fachblatt für die beruflichen Interessen der Genossenschaft deutscher Tanzlehrer. Berlin.

Ed. Bloch.

Allgemeine Deutsche Tanzlehrer Zeitung. 1898.

Der Tanz. 1919–1921.

Halbmonatschrift für alle Zweige des Kunst und Gesellschaftstanzes. Wien.

Terpsichore. 1923.

Off. Organ des ADTV. eV. Berlin. Ed. Bloch.

Der Tänzer. 1924., 1927.

Das Blatt für Tanz und Gesellschaft. Berlin.

Der Tänzer. 1924.

Das Organ des Deutschen Tanzsportes. Hannover.

Der Tanz. 1927–1943.

Monatschrift für Tanzkultur. Amtliches Mitteilungsblatt des Reichverbandes zur Pflege des Gesellschaftstanzes. Off. Fachblatt des ADTV. Off. Organ des Verbandes des deutscher Tanzkritiker.

Mein Tanzlehrer. 1928.

Monatschrift für den Selbstunterricht im modernen Gesellschaftstanz. Berlin.

Tanzlehrer Zeitung. 1924. Graz. (Österreichischer Tanzlehrer)

EDIT KAPOSI

Analyse critique des oeuvres sur les danses en société de Hongrie

II^e partie

L'auteur traite les oeuvres sur la danse en société hongroise, parues entre 1890 et 1944. Elle confronte les publications hongroises aux oeuvres spécialisées étrangères, connues chez nous aussi, à leur contenu, méthode et niveau professionnel. Elle examine en premier lieu les oeuvres en langue allemande, car l'Association des Maîtres de Danse de Hongrie, née en 1891, avait des rapports étroits surtout avec les associations professionnelles allemandes et autrichiennes.

Les publications importantes en langue hongroise sont les suivantes:

MANGOLD, Gusztáv: LIVRE DES AMATEURS DE DANSE. 1909, Budapest.

Se servant des expériences professionnelles de Luigi Mazzantini, éminent maître de ballet et coréographe, artiste de l'Opéra de Budapest, l'auteur y publie les matières internationales de l'époque et les meilleures pièces des danses artistiques, folkloriques hongroises.

RÓKA, Pál: MANUEL DE L'ART DE DANSE, 1800, Nagykőrös.

Manuel en usage pendant plusieurs décennies à l'Ecole des Maîtres de Danse. Même au niveau international il compte parmi les bons livres spécialisés.

SAPHIR, Imre: ART CHOREGRAPHIQUE, 1909, Budapest.

C'est un livre professionnel basé sur le ballet classique et déjà dépassé à son époque, mais ayant de la valeur pour l'histoire de la danse.

RÓKA, Gyula: LA THEORIE DE BASE DE L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE, 1929, Budapest.

Un livre multilatéral, de bon niveau, ayant servi jusqu'en 1949 à L'Ecole des Maîtres de Danse.

A l'époque en question, parmi les livres spécialisés et les périodiques des maîtres de danse, parus en langue hongroise, font totalement défaut les publications et les nouvelles sur les concours de danse et les danses de concours. Dans les autres domaines ils peuvent supporter la comparaison avec les oeuvres spécialisées contemporaines de l'Europe.

A BÉCSI KIFEJEZŐ TÁNC

A szabad tánc közép-európai elterjedésének Bécs volt az egyik fontos központja. S bár e mozgalom szorosan összefüggött a klasszikus balett századforduló körüli helyzetével, fejlődését mégsem lehet csupán a balett-műfaj művészi válságával megmagyarázni. A szabad tánc keletkezését nemcsak egy olyan művészeti formától való tudatos elfordulással lehet magyarázni, ami – mint ahogy vélték – túlélte saját magát, hanem a kor társadalmi-politikai helyzetével is. A szabad tánc kialakulásához éppolyan fontos volt *Francois Delsarte*¹ vagy *Emile Jaques-Dalcroze*² munkássága, mint a nők helyzetének a változása, ami az évek folyamán, különösen a századforduló környékén bekövetkezett. És itt rögtön utalnunk kell a szabad tánc egyik legjellegzetesebb vonására: ha *Lábán Rudolf*, *Alexander Sacharoff*, *Kurt Jooss* vagy *Harald Kreutzberg* személyében – hogy csak néhányat említsünk – akadtak is kiváló férfi képviselői a szabad táncnak, ezt a mozgalmat mégis elsősorban – Ausztriában is – a nők képviselték.

A 19. század utolsó évtizedeiben felfedezett új szemléletű testkultúra eleinte csak gimnasztikus mozdulatokban fejeződött ki, de egyre inkább tudatos tevékenységgé vált a különböző társadalmi rétegek körében. Eleinte főként csak az alsóbb társadalmi rétegek életminőségének javítására használták, hamarosan azonban olyan iskolák nyíltak meg, amelyek a gimnasztika művészi oldalát hangsúlyozták.³ A gimnasztikából azután szabad tánc lett, vagyis olyan tánc, amelyet semmiféle akadémizmus nem gátolt. Ebben a táncban nagyon sokan találtak lehetőséget arra, hogy valamit kifejezzenek – esetleg önmagukat, vagyis a szabad táncban sokan az önmegvalósítás eszközét lelték meg. Az új tánc képviselőit csak egy dolog kapcsolta össze egymással: a klasszikus balett iránt érzett ellenszenv. Számukra – akik egyébként a balettet csak negatív megnyilvánulásaiban ismerték – a balett tartalom nélküli formává vált. (A *Ballets Russes* előadásait, amelyeket Németországban és Ausztriában is gyakran lehetett látni – nem tudni miért – alig vették tudomásul.) Az új tánc legfontosabb jellemzői a klasszikus balettel ellentétben a következők voltak: a spontaneitás, a kifejezés és a személyiség. És a szabad tánc erőssége – s egyben gyengesége – épp a személyiséghez való kötődésben rejlett. Csak kevesen ismerték fel, hogy saját táncuk csupán tartalom volt megfelelő forma nélkül. A közép-európai szabad tánc képviselői közül csak kevesen tudtak ebből komolyabb következtetéseket levonni, s a mozgalom sajátos gyermekbetegségétől megszabadulva valamilyen általános érvényű, fejlettebb és tovább adható formát létrehozni.

A századunk elején a bécsi balettvilágban lezajlott esemény kívülállók számára aligha tűnhet annak, ami valójában volt: majdnem harci támadás az udvari operaház (Hofoper) által képviselt balettművészet ellen. Ehhez járult még, hogy ez a felkelés nem a színház falain kívül zajlott, ugyanis a lázadás vezetője a saját soraikból került ki.

A bécsi táncélet egészen a századfordulóig nyugalmas mederben folyt. A *Baba-tündér* (Puppenfee) 1888-as sikere óta *Josef Hassreiter*, a balettmester korlátlan ura volt a Hofoper balettegységének. Nyugtalanságot csak Gustav Mahler okozott, amikor 1897-ben átvette a Hofoper vezetését. Az ő igényes szempontjainak a Hofoper-baettek már nem feleltek meg. A 20. század első évtizedében aztán Bécsben számos olyan táncos vendégszerepelt, akit ma az amerikai modern dance kezdeményezőjének és ősenek tartunk. Bár *Loie Fuller* Ronacher-beli fellépése 1898-ban csak a varieté látogatóinak csodálatát keltette fel; *Isadora Duncan* 1902-es bécsi debütálása és későbbi fellépései a bécsi Künstlerhausban és a Carltheaterben pedig csupán Bécs férfi közönséget hozták lázba; *Maud Allan* 1903-as bécsi fellépése azonban már felháborodott nyilvános nyilatkozatokra késztette Hassreitert és néhány kollégáját. *Ruth Saint-Denis* 1907-es fellépése csak Hugo von Hofmannsthal lobbantotta lángra, akinek azonban a táncosnők általában is a gyengéi voltak. Tehát a bécsi táncvilág fent említett forradalmának nem az amerikai táncosnők adták meg a kezdő lendületet, hanem sokkal inkább a szecesszionisták, a Bécsi Műhely (egy 1903-tól 1932-ig létező művészkör) alapítói. *Josef Hoffmann* (építész), *Kolo Moser* (festő) és a Hofoper scenikai vezetője, *Alfred Roller* sarkallták arra a bécsi Hofoper egyik vezéregyéniségét, hogy a saját útját járja, s *Grete Wiesenthal* (1885–1970) meg is tette ezt a szokatlan lépést, mert feladva balettegységi pozícióját elhagyta a biztonságot jelentő Hofopert. Wiesenthal semmit sem hallott Delsarte-ról és Dalcroze-ról, ő csak azt a zenét akarta a saját módján színpadra vinni, amit szeretett. A siker — melyet eleinte hugaival, Elsával és Berthával aratott, de amelyet később csak egyedül önmagának köszönhetett — igazolta, hogy a helyes úton jár. Grete Wiesenthal arról táncolt egyfajta szabad idiómában (ami azonban a klasszikus balett alapjaira épült), ami a legközelebb állt hozzá: Bécsről, a bécsi zenéről és önmagáról. Már megjelenése hangsúlyozta a tánc eszmeiségét. A Bécsi Műhely (Wiener Werkstätte) laza, lebegő ruháinak stílusába öltözve kibontott hajjal, meztelen lábát könnyű szandálba bújtatva táncolt, többek között Schubertet, Beethovent és újra meg újra bécsi keringőt. Az amerikai táncosokat sem feledve kimondhatjuk, hogy Grete Wiesenthal fogadtatta el a művészi táncot Bécsben (és a bécsi táncosok számára a Hofoperen kívül is), és vitte át a szólótáncot a varietékből a koncert-termekbe.

Grete Wiesenthal a bécsi kabarében, a „Die Fledermaus”-ban debütált. Ezután egész Európában, sőt, Amerikában is vendégszerepelt, s az ő vonzásában néhány szólótáncosnőnek sikerült magát általánosan elismertetni. A bécsi szabad tánc legismertebb táncosnői közé tartozott *Lucy Kieselhausen* (1897–1927), aki Carl Raimundnál tanult klasszikus balettet. Átmenetileg Grete Wiesenthal tanítványa volt, majd 1913-ban debütált Bécsben, aztán átköltözött Berlinbe, és innét utazott közép-európai turnékra.

A szabad tánc Grete Wiesenthal által képviselt vidám és egyáltalán nem szentimentális irányzata mellett — amely a bécsi szecesszió mozgalma nélkül elképzelhetetlen lett volna — jelentkeztek kevésbé spontán, tépelődő természetű táncosok is (klasszikus képzés nélkül), akik a 20. század első évtizedében szerzett gyakorlati és elméleti felkészültségüket használták fel későbbi táncos tevékenységükhöz. Szembefordultak a tanítványok által módosított formában oktatott *Delsarte*-tanokkal, és tagadták annak az emberi test kifejezési képességeiről alkotott nézeteit. Ismerték *Emile Jaques-Dalcroze* elveit és módszerét is, amely szerint a ritmust az emberi test segítségével kell láthatóvá tenni. Elmentek a legmodernebb építészeti szempontok alapján épült helle-

raui, Drezda melletti intézetébe is, hogy nála tanuljanak. Sőt, talán még *Lábán Rudolf*⁴ is ismerték, aki egy sikertelen bécsújhelyi katonai akadémián töltött éve és párizsi tartózkodása után jött Bécsbe, ahol klasszikus balettet tanult, és az emberi test térbeli és időbeli viszonylatainak kérdéseivel foglalkozott.

A háború kitörése senkit sem akadályozott abban, hogy a táncra gondoljon. A delsearteizmussal valódi „Lecture Demonstration”-okon lehetett megismerni, amiket az itteni iskola „Ritmikus-plasztikus kifejezési estéken” mutatott be. Ez az oktatás sokakat felbátorított arra, hogy egyszer táncosként is kipróbálják magukat. És alig debütált valaki táncosként, gyakran már el is kezdett tanítani saját tánciskolájában. Bécsben, amint a német nyelvterület sok más városát is, valóságos táncváros lett. A szabad tánc bécsi képviselői mellett – akik rendszeresen tartottak esteket – külföldiek is jöttek, akik viszont már klasszikus táncosok voltak. De törzshelyeik mellett ők is találtak fellépési lehetőséget. A Konzerthaus, a Musikverein, a Künstlerhaus, a Secession, az Urania, a Deutsches Volkstheater, a Volksoper, az Akademietheater, az Apollo-Theater és sok más színház adott helyet ennek a lázas és felvirágzó tevékenységnek.

A húszas évek kezdetén Bécsben a szabad tánc legkülönbözőbb Németországban kialakult változatát lehetett megismerni. *Valeska Gert* (1892–1978) groteszk, gyakran társadalmi-politikai elkötelezettségű táncait hozta el, *Anita Berber* (1899–1928) és partnere, *Sebastian Droste* túlzásokkal sokkoltak, *Clothilde von Derp* (1892–1974) először egyedül keltett feltűnést, majd később a férjével, *Alexander Sacharoffal* (1886–1963). Ehhez jött még a moszkvai *Ellen Tels*, aki bécsi debütálásakor (1919) olyan nagy sikert aratott csoport-táncával, hogy 1921-ben megnyitott iskoláját azonnal az Akadémiával egyenlő rangúnak tartották. Ez az iskola, amelyben a Mariinszkij Színház egykori szólistája, *Elena Lukasevics* tanított klasszikus balettet, Bécsben a szabad tánc egyik központjává vált. *Dr. Dienes Valéria* Orchestikai Csoportja révén pedig 1919-ben meg lehetett ismerkedni a szabad tánc magyar változatával is.

A szabad tánc bécsi képviselői közül – Grete Wiesenthal távollétében – *Gertrud Bodenwieser* (1890–1959) emelkedett ki. Komolysága és eltökéltsége már 1919-ben, bécsi debütálása évében docensi álláshoz juttatta az Új Bécsi Konzervatóriumban. (Egy évvel később ez átváltozott Akadémié für Musik und Darstellende Kunsttá, azaz Zene és Előadóművészeti Akadémiává.) Bodenwieser koreográfiai és pedagógiai tevékenysége az osztrák szabad tánc mozgalom egyik leglényegesebb tényezőjévé vált. Munkáiban – amelyeket a húszas évek elején szólistaként önmagának, majd önmagának és partnerének, *Ernst Waltnak*, valamint csoportjának készített – a szabad tánc egyik expresszionista változatát képviselte.

De még ezekben, a bécsi szabad tánc szempontjából korai években is felmerült két probléma. Az első a szabadúszó táncosok megélhetése volt a politikailag és gazdaságilag feszült helyzetben. *Grete Gross*, aki sok estje révén már nevet szerzett magának és később Gertrud Bodenwieser mellett második „szabadként” (azaz szabad táncosként) az Akadémia tanári karába került már 1922 körül, olyan úton járt, amelyen azután később sokan követték: csoportjával operett betéteket koreografált és táncolt. Más táncosok olyan együttesben találtak menedéket, mint az Ellen Petz és Ludwig Kainer után elnevezett Petz–Kainer-Ballett, amely szintén rendszeresen vendég szerepelt Bécsben. Ennek az együttesnek az egyik tagja, *Ellinor Tordis* (1895–1973) Bécsben maradt, és itt sokkal nagyobb sikert aratott, mint később *Sascha Leontjew* (1897–

1942), aki először az említett balett tagjaként, majd később szólótáncosként is nagyon sikeres volt. Szokatlannak ható műveivel, mint például a *József legendá*-ból vett részletekkel, vagy Bartók Béla *A csodálatos mandarin*-jával alapozta meg sikerét, ami aztán oda vezetett, hogy a bécsi Staatsoper 1928-ban balettmesternek szerződtette.

A második probléma is 1922 körül jelentkezett a szabad tánc első „óriása”, *Mary Wigman* vendégjátéka, és a *Valeria Kratina* által vezetett Hellerau Táncegyüttes vendégszereplése után.⁵ A kérdés az volt: vajon sikerül-e az osztrákoknak önálló irányzatnak maradni a szabad tánc mozgalmán belül, vagy pedig függőségi viszonyba kerülnek a németekkel és azok táncosaival? Először úgy tűnt, hogy a Németország és Ausztria közti viszony egyfajta kölcsönösségi alapon fejlődik majd. *Gertrud Kraus* (1903–1977) személyével, aki először a Bodenwieser együttes tagja volt, de hamarosan saját útját kezdte el járni, Ausztria pozíciója megerősödött. Ehhez jött még a helleraui együttes, amely 1925-ben Laxenburgba telepedett át. A Hellerau-Laxenburg iskola megalapítása után, amelynek képzési célja az eredeti helleraui iskolával ellentétben kimondottan a művészi tánc volt, Bécs a szabad tánc összes nagyságát magához vonzotta. *Harald Kreutzberg* (1902–1968) 1926-ban lépett fel először Bécsben, s ezzel egyidejűleg a mester „előörseként” megnyitottak egy Lábán-iskolát. *Kurt Jooss* (1901–1979) és *Sigurd Leeder* (1902–1981) 1927-ben jött Bécsbe. Adtak néhány estet, és Jooss többek között a Bodenwieser együttes számára is koreografált. A háború után először 1927 végén lépett fel ismét Bécsben *Alexander Sacharoff*.

De már a Magdeburgban megtartott első tánckongresszus táncosokat, koreográfusokat, teoretikusokat és gyakorlati szakembereket vonzott Németországba, s a tánckongresszussal kezdődtek azok a monumentális rendezvények is, amelyek aztán a következő években rendszeressé váltak. Bécs is láthatott egy ilyet 1929-ben, az Ünnepi Hetek alkalmából, amikor az 50. születésnapját ünneplő *Lábán Rudolf* egy ünnepélyes menetet rendezett. (Lábán az általa kiadott, negyedévenként megjelenő folyóirata, a „Der Schrifttanz” miatt egyre jobban kötődött Bécshez. A „neurhythmisch” menetben, ahogy maga is nevezte, Lábán 3.000 embert mozgatott meg.)

Már a második tánckongresszus alkalmából (1928, Essen) felbukkant egy már régóta nem ismeretlen név: *Rosalia Chladek*, aki 1905-ben született Brünmben, és az egykori Jaques-Dalcroze iskolába járt. Az iskolában alapítójának elűzése után – a háborús évek kezdetén – nemcsak az igazgatóság változott meg, hanem az oktatási cél is. Most már nem csupán zeneoktatási szándékokról volt szó, hanem a „művészetre való nevelésről”. Az olyan testi képzés került előtérbe, amely a zene művészi interpretációjára alkalmas. Ennek ellenére Jaques-Dalcroze oktatási módszere maradt a „Helleraui alkalmazott ritmus iskolá”-ra átkeresztelt intézmény alapja. A vezetést a magyar *Ferand-Freund Jenő* vette át a német-amerikai *Christine Baer-Frisselle* és *Valeria Kratinával* együtt, aki az iskolából kialakult táncsoportot is vezette. A *Helleraui Táncegyüttes* bécsi vendégszereplése után felkínálták az iskolának – amely már akkor szennvedett a Németországban uralkodó gazdasági helyzet miatt –, hogy települjön át a Bécs melletti Laxenburgba. Eközben Rosalia Chladek nagy sikerrel debütált táncosnőként, és már tanárként ment át az iskolával együtt Laxenburgba. Hasonlóan sikeres 1927-es bécsi debütálása után Chladek 1928-ban elfogadta a meghívást a bázeli konzeratóriumba. Az ezt követő két évben Chladek a szabad tánc egyik legjelentősebb táncosnőjévé és koreográfusává vált. Hellerau-Laxenburgba visszatérve 1930-ban nemcsak

az oktatási részleg vezetését vette át, hanem az iskolához tartozó táncegyüttesét is. Bár Bécs ezzel az iskolával a szabad tánc egyik legfontosabb oktatási helyével rendelkezett, s a szólisták és együttesek fellépési tevékenysége sem hagyott alább, a jelentős események színhelye azonban véglegesen Németország lett. A tánckongresszusokon, amelyek minden év művészi eseményévé váltak, nagy szavuk volt az osztrákoknak, Gertrud Bodenwiesernek, Gertrud Krausnak és Rosalia Chladeknek, a harmadik, müncheni tánckongresszuson (1930) Chladek (még bázeli együttesével) és Kraus koreográfiái a találkozók legfontosabb eseményei voltak.

A szabad tánc osztrák képviselői számára Bécs a következő években a kísérleti bemutatók színhelyévé válik, ahonnan hosszabb turnékra indultak. A legjelentősebb külföldiek számára azonban Bécs egyre inkább perifériakussá vált, s már a harmincas évek elejére kirajzolódott a szabad tánc válsága. Természetes, hogy ez a krízis eleinte kifelé nem is volt látható, sőt, egyre több szabad táncos foglalt el balettmesteri állást Ausztria és Németország nagy operaházaiban. De ami teljes győzelemnek tűnt az egész vonalon, valójában a kompromisszumra való hajlandóságot rejtette magában, mert csak kevesen tudtak olyan szigorúak lenni, mint Lábán Rudolf, aki felmondott a legtöbb klasszikus táncosnak, ha balettmester lett a berlini operában. És emellett még tisztában kellett lenni egy sokkal súlyosabb dologgal: nem sikerült felnevelni egy művészileg egyenértékű utánpótlást. Az utánpótlás hiányához jött még az egyre elviselhetetlenebbé váló politikai helyzet, ami miatt a szabad tánc sok képviselője – hacsak nem kötődött valamelyik operaházhoz – külföldre távozott. Nem tekinthetjük véletlennek, hogy 1932-ben Párizst választották egy nemzetközi koreográfus verseny színhelyéül. Itt Ausztria ismét ragyogóan szerepelt. Rosalia Chladek műve, a *Kontrasztok* (Händel és Prokofjev zenéjére) Kurt Jooss táncdarabja, *A zöld asztal* mögött kis különbséggel került a második helyre. Gertrud Bodenwieser versenyszáma nyolcadik helyet ért el. Ekkortól az olyan országok, mint Franciaország – ahol Chladek a következő évben nagy sikerrel vendégszerepel – és Anglia – ahol Gertrud Bodenwieser már 1932-ben hasonló sikereket ért el – válnak e turnék legkedveltebb célországaiává, majd végül az emigránsok első otthonává.

Kurt Jooss 1933-ban elhagyja Németországot, és Angliában telepszik le. Ugyanabban az évben *Rosalía Chladek* második helyet szerez a varsói nemzetközi táncversenyen. Bécs 1934-ben megismeri Kurt Jooss együttesét, és megpróbálja ismét magára irányítani a figyelmet egy újabb táncversennyel, de ennek már jobbra csak helyi jelentősége van. Ugyanebben az évben a drezdai Wigman iskolában és a lipcsei Palucca iskolában felveszik a tantervbe a klasszikus balettet. Bécsben a klasszikus táncosok már rég megtalálták annak a módját, hogy érintkezzenek a szabad tánc mestereivel. Grete Wiesenthal – aki mostanra már bécsi „intézménnyé” vált – 1930-ban bemutatta a Staatsoperben a „Der Taugenichts in Wien” (*A mihaszna Bécsben*) című balettet Franz Salmhofer zenéjére. *Margarete Wallmann*nal (szül.: 1904.), aki bezárta saját Wigmaniskoláját Berlinben, hogy el tudja látni számos kötelezettségét, jó fogást csinált. Wallmann rendezői stílusa, ahogyan az emberek tömegeit teátrális-mozgalmas képekbe formálta, megfelelt a kor ízlésének, és igen nagy hatást keltett a nagy operaszínpadokon.

A táncfesztiválokon és az 1936-os olimpiai játékok megnyitásán Berlinben emberek tömegeit mozgatták meg. *Lábán Rudolf*, aki mindig is az ünnepélyesen elragadta-

tott laikusokról álmodott, most visszariadt ettől a látványosságtól, és Angliába emigrált. A bécsi táncélet 1935-ben újabb jelentős veszteséget szenvedett: *Gertrud Kraus* elhagyta Bécset.

Mínta az összefogással akarták volna megerősíteni egymást, 1938 januárjában egy jótékonyági rendezvény majdnem az összes neves bécsi művészt összehozta. A „szabadok”, *Rosalia Chladek*, *Gertrud Bodenwieser*, *Grete Gross*, *Ellinor Tordis* és *Grete Wiesenthal* egy színpadon állt a Bécsi Staatsoper táncosaival, *Hedy Pfundmayr*-rel, *Toni Birkmeyer*rel, *Erwin Pokorny*val és az együttes egy csoportjával, akiket *Willy Fränzl* vezetett. Ez az este nemcsak Grete Wiesenthal búcsúját jelentette a színpadtól, hanem egy korszak végét is. Gertrud Bodenwieser is elhagyta Bécset, akadémiai helyét *Tanja Wijtek* (Wigman-tanítvány) vette át. Rosalia Chladek abbahagyja a helleraulaxenburgi iskola vezetését, az intézetet pedig 1939-ben be is zárják. Chladek 1940-ben – táncosnőként és koreográfusként – a berlini Deutsche Tanzbühnehez megy.

A II. világháború vége után hirtelen minden másnak tűnt. Az osztrák szabad tánc jelentős képviselői vagy elveszítették alkotóerejüket vagy emigráltak. Csak azok számára maradt lehetőség a további működésre, akik iskolaszerűen átadható technikát fejlesztettek ki. Bécsben ezek közé tartozott *Grete Wiesenthal*, aki a háború vége után átvette a táncakadémia vezetését, és *Rosalia Chladek*. Ám Wiesenthal stílusa annyira kapcsolódott keletkezésének idejéhez, hogy már túlhaladottnak tűnt annak ellenére, hogy a táncegyüttesben Grete Wiesenthal egészen az ötvenes évekig működött. Rosalia Chladek 1942-ben vette át a konzervatórium vezetését, és 1952-től 1970-ig vezette az akadémia táncosztályát. Tantervében azonban neki is számolnia kellett a kor követelményeivel: a klasszikus balett oktatása, ami a második világháború után az anglo-amerikai térségből kiindulva Közép-Európában is egyre inkább teret nyert, az akadémián is kötelezővé vált. 1970-ben aztán, amikor a klasszikus balett képviselői vették át a táncosztály vezetését – méghozzá *Marcel Luipart* – úgy tűnt, hogy Bécsben megpecsételődött a szabad vagy másképpen a kifejező tánc sorsa.

Azonban már a hetvenes évek végén egyre nagyobb érdeklődés támadt a hazai kifejező tánc iránt, ami korábban évtizedeken át uralta a bécsi táncéletet. Ragyogóan sikerült a Staatsoper balettegyüttesének a kísérlete, amikor bemutatót néhány Wiesenthal táncot. Felismerték, hogy Wiesenthal koreográfiái – minden korhoz és helyhez való kötöttségük ellenére – elég művésziek ahhoz, hogy általános érdeklődésre tartassanak számot. 1986-ban a Staatsoper balettje még azt is meg merte tenni, hogy egy teljes Wiesenthal programot adjon elő, amelynek óriási sikere volt.

Hasonlóan sikeresek voltak a Rosalia Chladek koreográfiáinak rekonstrukciójára tett kísérletek. Bár a *Lucifer* című színdarabban – amely a koreográfusnő egyik legismertebb szóló művei közé tartozott – felismerték, hogy elveszítették azokat az értékeket, amelyek általában véve a kifejező tánc, és különösen Chladek sajátosságai voltak. Ő ugyanis a legmagasabb fokú muzikalitást kapcsolta össze az emberi test természetes lehetőségeivel, s a test – annak ellenére, hogy eszközként használta – megmaradt a tér és az idő ütközőpontjába helyezett individuumnak.

Jegyzetek

1. FRANCOIS DELSARTE (1811–1871) francia ének- és színészpédagógus, aki az emberi test viselkedésmódjait, gesztusait és kifejezéseit tanulmányozta, és ezeket a pszichikai kifejezés jelének tekintette. Megfigyeléseiből két alapvető törvényt vezetett le, a *megfelelés* (korrespondencia) és a *háromság* (trinitát) törvényeit. Delsarte a megfelelés törvényében a „felső”, szellemi világhoz rendelte az „alsó”, anyagi világot. Az „alsó” szerinte a „felső” visszatükrözése, s a „felső” szférából kiinduló impulzusoknak megvannak a saját megfelelőik a test gesztusaiban, viselkedésében vagy kifejezéseiben. Delsarte azonban az embert a háromság képének is tekinti. „Az ember – írja Delsarte – Isten képmásának teremtve, benső énjében, valamint testében láthatóan hordozza háromszoros okozatóságának magasztos jegyeit.” (Idézi TED SHAWN: "Every little Movement: A book about Francois Delsarte", New York Dance Horizons, 1963, p. 24.) Ez a hármasság – Delsarte szerint – az életből, a szellemből és a lélekből tevődött össze, s bizonyos funkcionális implikációkkal volt a testre és annak kifejezési lehetőségeire. A háromság törvényében Delsarte az embert egy olyan zónába sorolja, amely a szellemnek van alárendelve, aztán egy másodikba, amely a léleknek, és egy harmadikba, amely az életnek van alárendelve. A két alaptörvényből, és az ebből adódó törvényszerűségekből kiindulva Delsarte egyfajta gimnasztikát fejlesztett ki, amit ő maga, később pedig a fia, Gustave tanított. GUSTAVE DELSARTE USA-ban kifejtett oktatói tevékenysége révén Delsarte tanai különösen az Egyesült Államokban terjedtek el, sőt, olyan személyiségek is átvették, mint például TED SHAWN, aki Delsarte-ról szóló – említett – könyvében így ír: „Delsarte tanai képezik az alapját mindannak, amit amerikai (modern) táncnak neveznek.”

Delsarte tanainak közép-európai elterjesztésében mindenekelőtt az amerikai orvosnőnek, BESS MENSENDIECK-nek (1864–1957) volt nagy szerepe. Ő Delsarte alapján egy olyan funkcionális gimnasztikát fejlesztett ki, amit anatómiai és fiziológiai szempontok alapján speciálisan a női testre szabott. 1905-ben Berlinben elindított „Zentralinstitut für Gymnastik” nevű intézménye Delsarte tanainak közép-európai központjává vált. A berlini iskola fontos intézményei jöttek létre Hamburgban, Münchenben – ahol azt DOROTHEE GÜNTHER (1896–1975) vezette – és Bécsben, ahol A. LITTMAN állt a Mensendieck iskola élén. Berlinben 1909-ben létrejött egy iskola a harmonikus test- és kifejezőskultúra érdekében, ezt HADE (HEDWIG) KALLMEYER alapította. Kallmeyer GENEVIEVE STEBBINS tanítványa volt, akit tulajdonképpen Delsarte amerikai propagandistájának lehet tekinteni. (Ő jelentette meg 1885-ben New York-ban a „Delsarte System of Expression” című könyvet.)

Közép-Európában a Delsarte tanaiból levezetett gimnasztika a „Delsartizmus” nevet kapta, s ezt mindenféle demonstrációkon és nagyobb koncert-termekben mutatták be.

2. EMILE JAKUES-DALCROZE (1865–1950), svájci zenész és pedagógus, aki genfi, párizsi és bécsi zenei tanulmányai után a szolfézs és összhangzattan professzora lett a genfi konzervatóriumban. Abból a felismerésből kiindulva, hogy tanítványaiból hiányzik a belső hangzás felismerése és a ritmikai érzék, kifejlesztett egy olyan, a zenével összhangban álló mozgásképzést, amit „ritmikus gimnasztikának” nevezett. Ezt a módszert Svájcban, 1905-ben mutatta be először, s ezt követően egész Európát beutazta. Berlinben, ahol 1909-ben mutatta be rendszerét, Dalcroze eszméi különösen nagy visszhangra leltek. Meghívták őt az 1909-ben létrehozott kertvárosba, a Drezda melletti Hellerauba, hogy ott egy saját intézetet vezessen. 1911-ben nyitották meg az iskolát, amelynek Dalcroze a „Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus” (Zenei és ritmus oktatási intézmény) nevet adta. Az intézet a következő három évben Európa egyik kulturális központjává vált. Dalcroze „ritmikus gimnasztikája”, amelynek eredetileg semmi köze nem volt a tánchoz, a művészi vagy szabad tánc egyik kiindulópontjává vált Közép-Európában. Hellerauban olyan növendékeket találhattunk, mint MARIE WIEGMANN (Mary Wigman), VALERIE KRATINA, MYRIAM RAMBERG (Marie Rambert), akit Gyagilev helleraui látogatása után ritmustanárnőként szerződtetett a Ballets Russes-höz. Az első világháború kitörése után Dalcroze-nak – aki aláírt egy kiáltványt a Reims-i katedrális lerombolása ellen – nem volt szabad többé Németországba utazni.

1919-ben jött létre a „Neue Schule Hellerau für Rhythmik, Musik und Körperbildung”. (A ritmus, a zene és a testképzés helleraui iskolája.)

3. A gimnasztika egyik legismertebb fajtája az volt, amit RUDOLF BODE (1881–1970) fejlesztett ki. A gimnasztika tanára, aki Dalcroze-nál tanult, tanaiban összekapcsolta Dalcroze és Delsarte elveit. 1922-ben alapította meg a Bodenbund-ot; 1922-ben megjelent könyve, az „Ausdrucks-gymnastik” pedig 1925-ben már a harmadik kiadását éli meg. A harmincas évek elején a Bodenbund 16 helyi csoportot, 42 munkásegyletet fogott össze, és több mint 3.000 tagja volt.
4. RUDOLF VON LABAN (Lábán Rudolf) 1879-ben született Pozsonyban, és 1958-ban hunyt el Londonban. Lábán korai évei, amelyek a tanulmány szempontjából említendőek kb. 1910-ig, tehát addig az időpontig, amikor Münchenben ismertté vált – meglehetősen ismeretlenek. Biztos, hogy Pozsonyban járt gimnáziumba, egy évet a bécsújhelyi Katonai Akadémián tanult, majd Párizsba ment, s már ott fellépett táncosként, általában Attila de Varalja művésznéven. Végül 1907-ben Bécsbe jött, ahonnan második felesége is származik.
5. MARY WIGMAN (1886–1973) először 1914-ben Münchenben debütált táncosnőként, aztán 1917-ben minden különösebb siker nélkül Zürichben lépett fel. Csak 1919-ben sikerült neki az áttörés egy olyan programmal, amit már Svájcban is bemutatott. 1920-ban BERTHE TRÜMPY-vel együtt megalapított egy Wigman iskolát Drezdában, ami Németországban a kifejező tánc központjává vált. E korszak legfontosabb munkatársai és tanítványai: HANYA HOLM, YVONNE GEORGI, GRET PALUCCA, MARGARETHE WALLMANN és VERA SKORONEL. HARALD KREUTZBERG és MAX TERPIS is ebben az iskolában tanult ebben az időben. VALERINA KRATINA (1892–1983) 1910 és 1914 között Dalcroze-nél tanult Hellerauban és Lábánnál, valamint Wigmannál eltöltött további tanulmányok után 1915-ben megnyitott egy iskolát, amely 1919-ig működött. 1919-től 1925-ig Hellerauban tanított az átstrukturált iskolában, és végül 1925-ben Bécsben telepedett le. Már 1915-ben is adott saját táncestet, Hellerauban létrehozott egy saját, az iskolához csatolt táncegyüttest, amely a Hellerau-Laxenburg iskola felbomlásáig létezett.

Irodalom

BUSCHBECK, AXEL C.: é. n.

Rosalie Chladek. é. n.

FIEDLER, LEONHARD M.—LANG, MARTIN: 1985.

Grete Wiesenthal. Salzburg und Wien, 1985.

JUNK, VIKTOR: 1930.

Handbuch des Tanzes. Stuttgart, 1930.

KOEGLER, HORST: 1977.

Aus Rhythmus geboren, zum Tanzen bestellt – Hellerau- Laxenburg und die Anfänge des modernen Ballets. In: Ballett 1977. Hannover, 1977.

MANOR, GIORA: é. n.

The Life and Dance of Gertrud Kraus. Hakibbutz Hameuchad. é. n.

Schrifttanz. A Deutsche Gesellschaft für Schrifttanz által kiadott folyóirat. Bécs, 1928–1931.

Der Tanz. Kiadó: CARL IVANITSCH. Bécs, 1919–1921 és 1928–1931.

La danse expressive viennoise

Cette étude est un résumé de la brève histoire de l'orchestique viennoise. L'auteur souligne que la plus grande impulsion aux événements révolutionnaires survenus au début du 20^e siècle dans la chorégraphie viennoise fut fournie par les sécessionnistes, par les membres de ce qu'on appelle l'Atelier Viennois (Wiener Werkstätte), en poussant une des ballerines du Hofoper, Grete Wiesenthal, à suivre la danse libre. Dans un genre d'idiome libre, mais basé sur le ballet classique uniquement familier pour elle, elle mit en danse ce qui lui était le plus proche : Vienne, la musique viennoise et elle-même. Dans la suite on trouve parmi les plus connues représentantes de la libre danse viennoise Lucy Kieselhausen, Gertrud Bodenwieser et Grete Gross. Cette dernière déploya également une importante activité comme chorégraphe et pédagogue. Pourtant, dès les environs de 1922 surgirent deux problèmes fondamentaux : l'un était l'assurance des conditions d'existence de ces danseurs libres dans la situation tendue et politiquement et économiquement, l'autre était la question de savoir si les Autrichiens peuvent garder une tendance indépendante dans les cadres du mouvement de danse libre. Les congrès de danse, organisés annuellement en Allemagne, sont pourtant devenus des événements artistiques de si grande importance que l'Allemagne devenait de plus en plus la scène des plus importantes manifestations de la danse libre, encore que l'institut transporté de Hellerau à Laxenburg fit que Vienne disposa d'une des plus éminentes écoles de la danse libre. Rosalia Chladek – tout en suivant sa carrière de chorégraphe – y enseignait, elle aussi, et à partir de 1930 elle dirigeait l'ensemble de danse appartenant à l'école. Toutefois, à ce temps-là la situation de Vienne était déjà périphérique, le gros des danseurs libres travaillait déjà dans les opéras en qualité de maître de ballet, et au fond on n'a pas réussi à former des cadres de même valeur artistique. Dans la seconde moitié des années 1930 les éminents représentants du mouvement de danse libre soit quittèrent l'Autriche et s'installèrent à Berlin, soit émigrèrent.

Après la seconde guerre mondiale la poursuite des activités devint possible pour ceux qui avaient créé une technique transmissible par l'école. Parmi ceux-ci se trouvait Grete Wiesenthal qui travaillait avec son ensemble jusqu'à la fin des années 1950, et Rosalia Chladek qui dirigeait le conservatoire, et jusqu'en 1970 l'ensemble de danse de l'académie.

Récemment – depuis la fin des années 1970 – la danse libre, ou expressive, représentant des traditions proprement autrichiennes, suscite de nouveau l'intérêt, ce qui se manifeste en tout premier lieu par la reconstruction des oeuvres de Grete Wiesenthal et de Rosalia Chladek.

EGY KINETOGRÁFIAI LELETRŐL

Szentpál Olga munkásságát áttekintő monográfiám írásakor, 1978-ban¹ a koreográfiák felsorolásából kimaradt Szentpál Olga egyik fontos kompozíciója, a *Mária-lányok*. Bár emlékezetem megőrizte a mű többszöri előadását, a hagyatékban akkor nem találtam e koreográfiára utaló anyagot, dokumentáció nélkül pedig nem kívántam szólni róla.

Azóta – hozzájutva Szentpál Olga lakóházának pincéjéhez – folytattam a dokumentumok kutatását. Először néhány fénykép, újságkivágás került elő, majd egyes szétszórt kottalapok, családi képek, negatívok, és végül egy fedőlapjától megfosztott, nagyméretű rajzfüzet: a *Mária-lányok* teljes kinetogramja, amelyet *Szentpál Máriával* készítettünk el szülei ezüstitakodalmára, az ünnepi alkalomhoz „méltó” köntösben. A kompozíció leírásán több hónapig dolgoztunk 1943/44 telén.

Megtaláltam tehát az első *Lábán*-féle leírással rögzített magyar koreográfiát! Ezt megelőzően ugyan már történt néptánc-lejegyzés táncjelírással (Dr. *Lugossy Emma* gyűjtései), és *Lőrinc György* is táncjelírással rögzítette a Szentpál mozgásrendszer motívumait, de tánckompozíció teljes partitúrája – amely az utókor számára is leolvasható – a *Mária-lányok* leírásáig nem történt.

Az írásmód megőrizte számunkra az eredeti *Lábán*-írást *Knust* későbbi egyszerűsítései és finomításai nélkül.

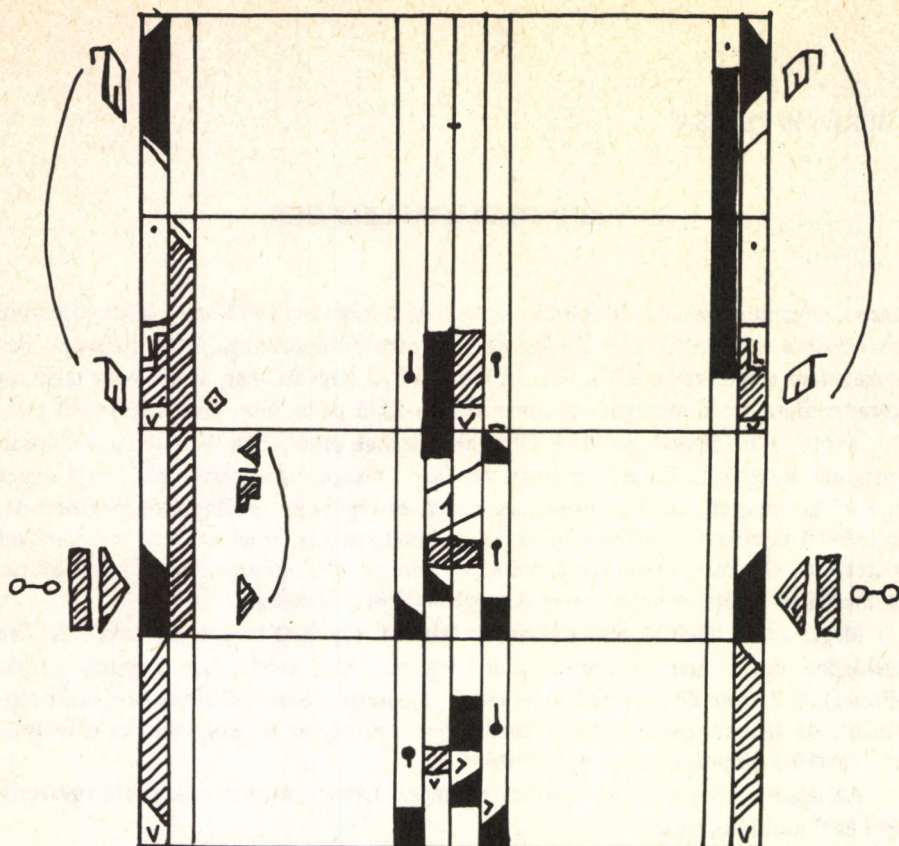
A középső négy vonalköz a lábmozgás, a két-két oldalköz közül a szélső a karok, a belső a törzs és medence jelölésére szolgált.

Szentpál Mária 2–3 hónap alatt tanulta meg a *Lábán*-jelírást *Lőrinc György*től, aki ezt Dartington Hall-ban sajátította el 1936 őszén. Így a koreográfia lejegyzésénél sok minden okozott problémát: például a táncszközök mozgatása, fogása, a helyezkedések és a térben való haladás összetettebb változatai jelek kitalálására kényszerítették Szentpál Máriát. Szerencsére közismerten éles logikája a segítségére sietett. Ennek köszönhetően az akkor kitalált „fantázia jelek” ma is érthetőek, illetve kikövetkeztethetőek. Ilyen például a közölt ábrákban szereplő o-o jel is, amely a mell előtt összekulcsolt kezek helyzetére vonatkozik.

A biztonság kedvéért Szentpál Mária felhasználta iskolás rajzkészségemet, és rajzoltatott velem hatvan kis térrajzot, amiket a vonatkozó ütemszámokkal láttam el. A földön fekvés helyzeteinek megértését is ábrákkal „biztosítottuk”.

Akkoriban még nem tudtuk, hogy a kompozíció kinetogramjával párhuzamosan írandó a kotta is. A kottát most sem találtam a hagyatékban, de szerencsére a mű zeneszerzője, *Volly István* megőrizte eredeti munkapéldányát, és örömmel bocsájtotta a rendelkezésemre. Így tehát a kompozíció rekonstruálható.

A táncpartitúra a darab szövegkönyvének leírásával kezdődik, majd a négy szereplő karakterének és magatartásának pontos leírásával folytatódik. Szentpál Mária a



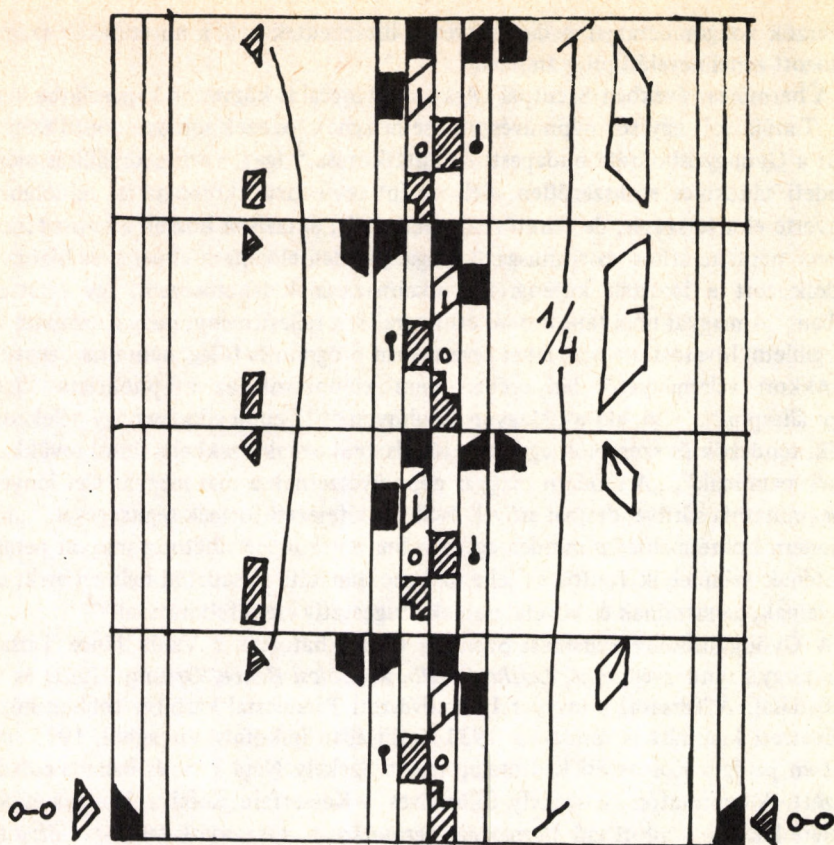
Haldi leánya a 58 - 61. ütemre

kinetogramot vékony selyempapírra írta, amit azután sávonként beragasztottunk a rajzfűzetbe. Ez a módszer sajnos lehetetlenné teszi a kinetogram fénymásolását, és konserválása is problematikus.

Egy fél oldalt szabadon hagytunk „Sajtóhibák” felirattal. Úgy gondoltuk, hogy „Olga-asszony” – miután kellően megdicsér szorgalmunkért – ütemről ütemre ellenőrizni fogja a kinetogramot, s az elvétett taktusokat majd ezen az oldalon fogjuk elhelyezni „javított kiadásban”.

Ma már mosolyogtató a naívságunk: az emlékezetes ezüstlakodalom 1944. március 16-ára esett ... 19-én bevonultak a németek ... munkánk felülbírálatára soha nem került sor. A partitúra sok más szakmai értékkel együtt a pincébe került, fekete fedő- és hátlapját, valamint az utolsó 16 ütem kinetogramját az ostrom alatt eltűztették a házlakói.

A *Mária-lányok* Szentpál Olga folklór ihletésű művei sorában helyezkedik el. 1930-tól kezdve Szentpál Olga egy sor olyan koreográfiát készített, melynek hangvéte-



Élet Léánya a 84-88. ütemre

lét és stílusát a magyar népszokások, gyermekjátékok és egyes néptánclemek felhasználása határozta meg. 1930-ban koreografálta a *Zöldág járás-t* és a *Júlia szép leány-t* Bartók Béla gyűjtéseire; 1932-ben az *Egyszer egy királyfi* című táncjátéka szerepelt iskolájának növendékei és a Színművészeti Akadémia színész hallgatóinak vizsgaelőadásain. 1935-ben az Ungarländischer Simplicimusban 1960-ban közölt, halotti tor szokások alapján készült a *Magyar halottas*, és ugyanebben az évben *Váraplakok alatt* címmel, 16–17. századi magyar dallamokra, megkísérelte az erdélyi udvari táncok rekonstrukcióját is.

Szentpál Olga közeledése a magyar néptánchoz a népzenehez való korai vonzódás jegyében indult. A húszas években nem volt része valódi néptáncelőményben, az a „magyar tánc” pedig, amit a táncmesterek terjesztettek, nem vonzotta egyrészt stílusának hamissága, másrészt a nevelésben és a társadalmi eseményekben betöltött szerepe miatt.

Ezzel szemben Bartók Béla, Kodály Zoltán, Lajtha László és mestere, Weiner Leó munkásságát mint zongoraművész is igen jól ismerte. Az általuk gyűjtött és feldolgozott népdalokat előszeretettel használta fel oktatómunkájában. A magyar kortárs

zeneszerzők zongoradarabjai pedig szervesen illeszkedtek bele a növendékek számára kidolgozott zenei nevelési programjába.

A harmincas években Szentpál Olga a néptáncsal is közvetlen kapcsolatba kerülhetett. Tanúja volt egy sor népművészeti eseménynek, és ezek sorában döntő szerepet játszott a Gyöngyösbokréta budapesti bemutatkozása.² Igaz, a színpadraállítás módja, az eredeti táncok szakszerűtlen, helyenként revü „ízű” koreográfiai feldolgozása nem nyerte el a tetszését, de félretéve fenntartásait, extázisba hozták a látott táncok, a magyar néptánc stílus- és ritmusgazdagsága. Minden előadásra elment, és bizonyára elgondolkodott a látottak koreográfiai alkalmazásának lehetőségein. Így írhatta le 1933-ban: „A magyar népi tánc csodás etnografikus teljesítmény, mely a színpadi táncot meghihetni hivatott, de nem lehet önmagában program és főleg: nem utánozható!”³

Akkori véleményétől lényegében nem különbözik az író-publicista *Bálint György* álláspontja sem, aki a „Magyar 'Ej uhnyemet'!” című cikkében így vélekedett: „Nézők, rendezők és szereplők egyaránt jól elszórakoznak ezekkel a falusi revűkkel – és ennél maradnak”. „A modern magyar népművészetnek a mai magyar élet lényegét kell megmutatnia sűrítve, drámai erővel, és az ősi kifejezési formák segítségével.” „Egy-egy modern bokréta-előadás minden egyes száma a nézők elé vihetné a magyar parasztság életének valamelyik fontos és jellemző mozzanatát, társadalmi helyzetének, erőviszonyainak, panaszainak és követeléseinek szuggesztív erejű feltárásával.”⁴

A Gyöngyösbokréta mellett Szentpál Olgára hatottak a Vajda János Társaság folklór tárgyú rendezvényei is, *Lajtha László*, *Szabolcsi Bence*, *Ortutay Gyula* és mások előadásai. A Társaság a magyar Iparművészeti Társulattal karöltve többek között népművészeti kiállítást is rendezett 1931 áprilisában mikófalvi anyagból, 1935. március 31-én pedig a Kolozsvári Kultúralap javára Székely Népi Tánc és Ballada előadást szervezett. A bemutatón 16 székely földműves – Kecsetfalu, Sófalu, Hodgya és Nyáradremete lakosai – adott elő *Marosszéki verbunkos-t*, *Asszonyok táncát*, *Gólya táncot*, *Párna táncot*, *Seprű táncot*, *Csárdás-t* és *Csüddögölő-t*.

A székely táncsal való találkozás Szentpál Olga számára meghatározó élményt jelentett. A műsorok alkalmával „ülve tanult”, vagyis a szék alatt, ültében gyakorolta az ellesett motívumokat, közben jegyzett (a maga módján, hiszen táncolni akkor még nem tudott). A „gyűjtésnek” ezt a módját ő maga sem tartotta kielégítőnek – de még tízegyhány év kellett ahhoz, hogy tudományos gyűjtőmunkáját megkezdhesse.

Szentpál Olga 1933-ban, 1934-ben, majd 1937-ben a Szegedi Szabadtéri Játékok koreográfusaként hosszabb időt töltött Szegeden. Itt nemcsak szoros barátság alakult ki közte és a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának⁵ egyes tagjai között, hanem a Fiatalok falukutató munkája is felkeltette az érdeklődését. Többször volt tanúja a hagyományosan augusztus 5-én, Havas Boldogasszony napján tartott alsóvárosi búcsúnak is. *Volly István* szerint *Bálint Sándor* szegedi egyetemi tanár ismertette meg Szentpál Olgát a kegyhely történetével, és mutatta be híres búcsújáró nagynénjének is.

A *Mária-lányok* koreográfiája az itt szerzett élmények inspirációjára készült 1938 első hónapjaiban.

A szegedi alsóvárosi ferences templom Fekete Mária képeinek legendáját Bálint Sándor adta közre „A szegedi táj mondavilágából” című értekezésében: „Az alsóvárosi templom egyúttal búcsújáróhely is. A kultusz első biztos, igazolható nyomai a XVII. század derekáiig nyúlnak vissza. Lehetséges azonban, hogy már korábban kibontako-

zott. A főoltár Mária képe aligha idősebb a XVIII. század fordulójánál. A hozzáfűződő legendákat nyilván még egy, helyén állott, régebbi kegyképtől örökölte.” – „Legjellegzetesebb legendáján érezzük a helyi környezet és hagyomány kenetét. Tudomásunk szerint a nemzetközi legendairodalomban, a mondai vándormotívumok között nincs mása, ami föltétlenül a helyi tradíció ihletése mellett szól. A legendát különben Ordinász Konstantin barokkos lassúsággal így adja elő:

Az 1552. esztendőben néhány alsóvárosi ember 'a szent képet összegöngyölgetve, a mi kertünk mellett lévő tótsába, vagy motsárba ó melly mind e mai napig ki nem száradván, tsöpörkének neveztetik – egészen bemártotta és a víznek fenekére elmerítette. Remélvén, hogy kedvező alkalmatossággal azt onnét majd ismét fölemelheti, és megtisztogatván az előbbeni diszes helyére ismét visszahelyezheti.'

Ez nem következett be, a kép elveszett. 'Majd szintén 80 esztendők elmúltak, hogy ama drága mennyei gyöngy az iszapos motsárnak fenekén eltemetve feküdt, midőn 1630-dik esztendő tálán egy némelly Török vitéz lovának usztatása, a vagy itatása kedvéért, azt a többszer említett tsöpörke tavához vezetné. Alig hogy a szélibe ért, midőn a barom megrezzenvén, hirtelen vissza ugrott és semmi ösztönzésre eleinten a vízbe bémenni nem akart. Végteére még is megsarkantyuztatván, a vízbe beugrott. De mihelyst azon helyre ért a ló, ahol a szentséges kép elrejtve feküdt, legottan két első lábaival térdre esett ... egyik körmének patkójával a szentséges képet sérelem nélkül kirántotta. Ezt meglátván a Török, legottan az iszaptól hamarjában megmosta, és elámélkodván annak gyönyörű és mint egy mennyei szépségén, tüstént a Conventbeli Pátereknek átaladta ezen szavakkal: Ime a keresztények anyja és asszonya, mellyet a vízben találtam. Vegyétek azt magatokhoz vissza.' ”⁶

A „tsöpörke” még 1870-ben is megvolt, és a búcsújárók a templomba való belépés előtt megmosdottak benne. Bálint Sándor szerint Ordonász leírása alapján számos „ponyvairodalom” készült, valamint ad notam énekelhető verses feldolgozás is, amelyek az egyes „körösztok”, vagyis búcsújáró csoportok még századunk elején is a templomot környező füves térségen énekeltek, és afféle szöveggöngyöl szolgáltak a búcsúelőjáró „szentembernek”.

A rejtélyes Mária kép történetéről másképpen tudósít *Possonyi László* „A Fekete Mária temploma” című írásában.⁷ Eszerint az eredeti Mária képhez azért kapcsolódik sok szegedi és szegedvidéki hiedelem, mert állítólag Rómából származott, és úgy tudták, maga Szent Lukács festette, aki e munka közben elfáradt, ezért az angyalok fejezték be művét.

1713-ban megkezdődött a templom barokk újjáépítése. Possonyi szerint egy kitelepülési hullámmal a Fekete Mária kegyképet átvitték Makóra, és helyére egy a Santa Maria Maggiore bazilikájának oltárképéről készült másolat került, amelyhez búcsújáráni jöttek a kitelepültek minden augusztus 5-én.

A kegyképpel kapcsolatos történetek áttekintésénél figyelembe kell venni, hogy a szegedi alsóvárosi templom a török hódoltság egész ideje alatt működött, bizonyos ideig közösen használták a katolikusok és a protestánsok, és ezért különleges szerepet töltött be az Alföld déli részén. Messze földről érkeztek ide a „körösztok”, és közben a legenda továbbszövedött, átalakult, variálódott.

A téma *Berczeli Anzelm Károlyt* is egy misztériumjáték megírására inspirálta.⁸ A hét képből álló művet a szegedi Dóm téren mutatták be, a Szabadtéri Játékok

1937-es előadássorozatának záródarabjaként. A zenét *Antos Kálmán*⁹ írta, a színpadra állításban közreműködött *Milloss Aurél* is, aki mozdulatkórusokat komponált a verses dialógusok összekötésére. A darab cselekménye 1570-ben játszódik. Hőse, András az elveszett Mária kép keresésére indul. A darab kalandos fáradozásának különböző stációit eleveníti fel, s a történetet egy szép és tragikus szerelem cselekményfonalá szövi át, amely még meghatóbbá teszi a darabot. Az előadásnak azonban nem volt sikere. Szentpál Olga a bemutató időpontjában már nem tartózkodott Szegeden, de elképzelhető, hogy a művet az 1937-ben megjelent kiadásban olvasta.¹⁰

A Fekete Mária képről szóló legendák, irodalmi feldolgozások és a búcsúk élménye készítette Szentpál Olgát is a téma koreográfiai feldolgozására. Az ő verziójában azonban az egész Mária kép gondolatkör egy mindössze kilenc perces műbe sűrűsödött. A Mária képhez zárandokló két leány bensőséges ima során mély álomba merül. Ál-mukban megjelenik a jövőjük az Élet-asszony és a Halál-asszony alakjában, akik kijelölik sorsukat. Az Élet-leánya derűs, boldog jövője tudatában, a Halál-leánya a közeli halál tudatával, előérzetével ébred álmából.

A koreográfus tehát olyan jövendőmondó erővel ruházta fel a kegyképet, amelyről egyik leírás sem tesz említést. A legendának ezt a „módosítását” nem tarthatjuk véletlennek, a kor történelmi nyomásának tulajdonítjuk. A koreográfia 1938 első hónapjaiban készült, amikor a magyar kultúrát, a nemzeti önállóságot és a személyes biztonságot közvetlenül fenyegette veszély. A Márciusi Front szerveződése, a megfogalmazott tizenkét pont nemcsak figyelmeztetett a veszélyre, hanem az egész művésztszadalmat mozgósította — pártállásra való tekintet nélkül — a faszizmus és háború elleni küzdelemre.

A *Mária-lányok* témája *Szentpál Olga* számára alkalmas volt arra, hogy művészi megfogalmazásban, sűrített, balladisztikus formában fejezze ki az egész társadalom szorongását, az élet vagy halál alternatíváját.

Merényi Lea, a darab hajdani szereplője így emlékszik: „Egyetlen szerep sem állt ennyire közel a szívemhez és akkori hangulatomhoz, mint a Halál-leányé”. *Radnóti Miklósné*, a mű egykori nézője, érdeklődésemre azt mondta: „Szinte semmire sem emlékszem már, hiszen annyi minden történt azóta ... csak ahogy említetted ezt a táncot, felelevenedett az a szívbemarkoló hatás, amit akkor bennem keltett.”¹¹

A *Mária-lányok* négy női szereplőre készült kamaradarab. A játéktér üres. A dráma fekete háttérfüggány előtt játszódik. Az első előadásokon különösebb fényeffektusok sem szerepeltek, később a látomás jelenet alatt a fényt kissé tompították, egyébként napsütéses, nappali bevilágítást alkalmaztak.

A táncosnők egyszerű — a Bálint György említett cikkében kíváncsnak tartott — „hétköznapi” parasztöltözékben léptek fel. A két leány sötétbarna, illetve sötétkék parasztszoknyát húzott, fehér ingvált és fekete mellényt viselt. Hajukat selyemszötte szalaggal kötötték le. A Halál-asszony öregasszonyos, talpig fekete viseletben, az Élet-asszony fehérben jelent meg. Szoknyáját egyszerű színes hímzés motívum szegélyezte, amely a ruhafelsőn függőleges két csikban ismétlődött. Hajában búzakalászból font koszorút viselt — az élet jelképét, míg a Halál-asszony két fekete keszkenőt tartott a kezében — a halál szimbólumát.

A zenét Lajtha László tanácsára *Volly István* állította össze saját gyűjtéséből. Szentpál Olgával nyolc dallamot választottak ki olyan reneszánsz korabeli énekekből,

amelyeket az egyházi énekek őriztek meg. (Lásd Volly István kötetünkben közreadott visszaemlékezését. — Szerk.)

A koreográfia három részre tagolható.

Expozíció: (1.—100. ütemre) A léányok zárándoklása és imája.

A látomás: (100.—233. ütemre) Az Élet- és Halál-asszony megjelenése, összeütközése és harca a léányok jövőjéért, megjelöltetésük.

Befejezés: (233.—309. ütemre) A léányok ébredése és reagálása a látomásra.

A fennmaradt forgatókönyv lépésről lépésre követi a cselekményt, de természetesen nem azonos a művel. A négy szereplő elmélyült, átélt alakítását a kinetogram nem tükrözheti, holott a közönség feszült figyelmét, majd elfogódottságát az alakítások indokolhatják. A koreográfia ugyanis tartalmi tömörsége ellenére motívumai szempontból végtelenül egyszerű volt. Mindössze nyolc léánytánc-lépés ritmikai és dinamikai variánsára épült: 1. Ritmizált járás; 2. Testsúly áthelyezés hintaszerűen jobbra, balra; 3. Rida lépés helyben, fordulva, forogva, egyenesen és ívben haladva; 4. Kukkk (mártogatós); 5. Cifra lépve, ugorva, dobbantva, toppantva, előre és hátra; 6. Egylépéses csárdás; 7. Dobbantós forgás; 8. Irányváltás dobbantással.

A táncművészt használata és a motívumok plasztikai elhelyezését meghatározta az az elképzelés, hogy a kegykép mintegy a nézőtérben (tehát az 1-es térben) helyezkedik el. Így a léányok arcán tükröződő öröm, bánat, félelem, rettegés; az asszonyok biztatása, illetve kegyetlen, lesújtó gesztusai egyenesen a nézőtér felé irányultak, közvetlenül érintették a nézőt is, aki ilyenformán érzelmileg azonosult a két léány alakjával.

A szereplők karakterét és reagálásait a lépések dinamikai színezése mellett a gesztusok fejezték ki. Drámai cselekvések kifejezésére a mozdulatművészek jobbára expresszionista, harsány és didaktikus hatású gesztusokhoz folyamodtak. Ebben a darabban azonban egyetlen olyan gesztus sem szerepelt, amely idegen lett volna a néptánc-hoz illő előadásmódtól. Így például: a Halál-asszony mereven előrenyújtott kezéből, az előtte térdelő rémült léány kezébe hull az egyik fekete keszkenő, s a léány tekintetében — minden gesztus nélkül — tükröződött a pillanat sorsdöntő jelentősége. A kijelölés momentuma a másik párnál, ellenkező hangulattal úgy jelent meg, hogy közös táncuk végén az Élet-asszony az Élet-léány fejére helyezte a koszorúját. A reakció itt is csak a léány örömteli arckifejezésében nyilvánult meg. Az előadók magatartása mentes volt minden „kifelé játszástól”, csak átélésük sugárzott át a nézőtérre.

Jó és személyre szabott volt a bemutató szereposztása is: *Kemény Zsuzsa* harmonikus, nemesen egyszerű mozgása, tartózkodó arckifejezése erős ellentétben állt *Merényi Lea* könnyed mozgásában is szorongást érzékeltető szerepfelfogásával, nagy fekete szemeiben tükröződő tragikumával. Ugyanígy az asszonyok megszemélyesítői is ellentétes egyéniségükkel tették érzékletessé a konfliktust. Az Élet-asszonyt a sudár természetű, rendkívül bájos *Kállay Edit*, a Halál-asszonyt az alacsonyabb növésű, markáns arcú, dinamikus, visszafojtott szenvedélyességtől feszülő *Arany Erzsébet* alakította. (Volly István feltételezi, hogy ebben a figurában Szentpál Olga Bálint Sándor búcsú-előjáró nagynénjét mintázta meg.)

Említést érdemel a kitűnő pianista, *Veszprémi Lili* hajlékony, ihletett zongorakísérete is. Játékának dinamikai színei előadásról előadásra követték a táncosok játékának spontán módosulásait.

Az ősbemutatóra a *Vajda János Társaság Szegedi Estjén*, 1938. március 23-án került sor, a Zeneakadémián.¹²

A Vajda János Társaság 1926-ban létesült és 1944-ig (majd még egy rövid ideig a felszabadulás után is) mint irodalmi társaság működött. Rendezvényeit úgy szervezte, hogy az egyes estek témáját irodalmi előadók exponálták, majd szavalóművészek, ének számok illusztrálták. A Szegedi Est műsora tükrözi e rendezvények szokásos koncepcióját.

A 20-as, 30-as években a haladó értelmiség szinte minden jelentős képviselője eljárt az estekre, és szerepet vállalt a műsorokban. A Társaság nagy érdeme, hogy fórumot biztosított a kor fiatal íróinak, költőinek, műfordítóinak és előadóművészeinek, s hogy figyelme a magyar irodalom mellett kiterjedt a kor világirodalmára, népköltészére is. A 30-as években a Társaság a magyar népművészet ismertetését is feladatául tűzte ki. E rendezvények sorába illeszkedett a Szegedi Est, melynek műsora a következő volt:

- „1. Kárpáti Aurél enöki megnyitója.
2. Pálffy József dr., Szeged polgármesterének beszéde.
3. Gál Gyula: Tömörkény István: A város végén
4. Basilides Mária: Szeged-tanyai népi dalok
 - a) A szögedi halastó
 - b) Ferenc Jóska
 - c) Apró szöme van
 - d) Kihajtom a libám
 - e) Sárgadinnye, görögdinnye
- Bálint Sándor gyűjtése. Zongorán Kósa György kísér.
5. Ascher Oszkár: Juhász Gyula: Milyen volt
Juhász Gyula: Dúdolgatok
Sík Sándor: Fekete kenyér
6. Andersen Felicia: Móra Ferenc: Egy régi-régi irkalap
Juhász Gyula: Szerelem
Juhász Gyula: Testámentum
Radnóti Miklós: Vers
7. Sík Sándor: Kaszálók
Homoki felhők
8. Molnár Imre Dr: Szeged-tanyai népdalok
 - a) Szöged felől
 - b) Édösanyám édös teje
 - c) De szeretnék hajnalcsillag lenni
 - d) Jukas a kalapom teteje
 - e) Szomszédasszony azt mondja
- Bálint Sándor gyűjtése. Zongorán kísér Kósa György.
9. Baróti Dezső: Szeged és az irodalom.
10. Gál Gyula: Móra Ferenc: A csókai csata.

Szünet

11. Ortutay Gyula: Szeged-tanyai népszokások
12. „Mária-lányok” R. Szentpál Olga tánckompozíciója.
Mária-lányok: Kemény Zsuzsa
Merényi Lea
Élet-asszony: Kállay Edith
Halál-asszony: Arany Erzsébet

Volly István zenéje (Eredeti nép-ének feldolgozások)
Zongorán Veszprémi Lili kísér.

13. Janovich Jenő: A szegedi szabadtéri játékok
14. Tolnai Gábor: A Szegedi Fiatalok Kollégiuma
15. Hont Erzsébet és

Molnár Imre Dr.: a) Sej mi dolog ez
b) Házunk előtt
c) Mögbolondult már
d) Hideg sincsen

16. Demiány (sic!) Éva: Radnóti Miklós: Napló
17. Szegedi betlehemes játék.

Előadják a budapesti VIII. ker. Homok uccai polgári iskola tanulói
Rendező: Hont Ferenc
Dallamok Volly István gyűjtéséből
Szöveg Kálmány Lajos gyűjtése.”¹³

Szinte valamennyi napilap előzetes kommunikét közölt március 8., illetve 9-i számában. Ezekben részletesen ismertették a műsort, és felsorolták a résztvevőket. A kezdeményezés tehát hatósági támogatást is élvezhetett, hiszen a műsorban szó esett a készülő, júniusban tartandó szegedi ipari vásárról is, és propagálták a nyári szabadtéri játékokat. A műsor engedélyeztetésével sem volt különösebb baj, pedig a közreműködők között néhány exponált, a munkásmozgalomban aktív szerepet vállaló személy (Ascher Oszkár, Demján Éva, Hont Ferenc) is szerepelt.

1938. március 12-én a németek megszállják Ausztriát, mire tehát a Szegedi Estre, illetve a *Mária-lányok* bemutatójára sor kerül, határainkon közvetlenül is megjelenik a fasizmus. Az újságok biztatgatják olvasóikat: ez még nem jelenti azt, hogy Magyarország önállóságát veszély fenyegetné ... A Szegedi Estre ekkor már csak a „8 órai Újság”, az „Esti Kurir” és a „Nemzeti Újság” szánt néhány sort, értékelésére azonban már nem vállalkoztak.¹⁴

A *Mária-lányok* még megért néhány előadást: 1938. május 12-én Kaposvárott, 22-én Békéscsabán az Auróra Kör rendezésében adták elő nagy sikerrel.¹⁵ Május 27, 28 és 31-én Tavaszi Tárlat címen tartott stúdióelőadásokat a Szentpál Táncsoport az iskola épületében, meghívott közönség előtt, ahol többek között a *Mária-lányok*-at is eltáncolták.

Ezután Kemény Zsuzsa, Kállay Edit és Arany Erzsébet kivált a Szentpál Táncsoportból, ezért a darab lekerült a csoport programjáról.¹⁶ Felújítására 1942-ben került sor, szintén stúdióelőadás keretében. Az eredeti szereposztásból csak Merényi Lea állt rendelkezésre, mellette az Élet-lányát a pufók képű, kedves mosolyú Kovács Éva (Albertné) alakította. Az Élet-asszonyt Zsolnay Judit, a Halál-asszonyt pedig Szentpál Mária tanulta be, aki ebben a szerepben Arany Erzsébetnél is érzékletesebb, szikár, kegyetlen Halál-asszonyt jelenített meg.

A *Mária-lányok* ezután feledésbe merült, hogy aztán 44 év múltán, mint az első magyar koreográfia partitúra bukkanjon fel.

Betanítása talán nem lenne érdektelen ma, amikor már annyi néptánc nyelven fogalmazott táncjátéknak voltunk részesei, szereplői és bírálói, s amelyekből oly keveset rögzítettünk táncírással.

1. L. MERÉNYI ZSUZSA: Szentpál Olga munkássága. Táncstudományi Tanulmányok 1978/79.
2. PÁLFI CSABA: A Gyöngyösbokréta története. Táncstudományi Tanulmányok 1969/70. – A szerző a Gyöngyösbokréta csoportok részletes repertoárját is közli.
3. Megjelent válaszul egy körkérdésre a Szentpál Iskola szeminaristái által szerkesztett Indulás című lap 1933/2. számában a „Tisztázzuk a fogalmakat” című cikkben.
4. BÁLINT GYÖRGY: A toronyőr visszapillant. Budapest. 1966. I./ 298–301. p.
5. CSAPLÁR FERENC: A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma. Budapest. 1967.
6. BÁLINT SÁNDOR: A szegedi táj mondavilágából. Ethnográfia. 1963/148–151. p.
7. POSSONYI LÁSZLÓ: A Fekete Mária temploma. Vigilia. 1955/21–29. p.
8. KARDOS LÁSZLÓ: Berczeli Anzelm Károly két drámája. Nyugat. 1934.
9. Antos Kálmán (1902–) 1930 és 1940 között a szegedi dóm orgonistája és karnagya volt. 1944-ben külföldre távozott.
10. BERCZELI A. KÁROLY: Fekete Mária. Budapest. 1937.
11. Szóbeli közlések, személyes megkeresésekre.
12. SZALAI IMRE: A Vajda János Társaság. Budapest. 1975. – Összefoglaló mű, mely a tagok névsorát, az estek műsorát és a rendezvények időrendi felsorolását is tartalmazza.
13. A műsorban szereplő két Radnóti vers címe pontatlan. Feltehetően a Férfiversek, illetve a Férfi naplóból szavaltak az előadók. Demján Éva kérdésemre nem tudott kielégítő választ adni.
14. 8 órai Újság. 1938. márc. 24.
Nemzeti Újság. 1938. márc. 24.
Esti Kurír. 1938. márc. 24.
15. Somogyi Újság. 1938. máj. 14.
Békésmegyei Közlöny. 1938. máj. 24.
16. Kemény Zsuzsa Ortutay Gyulával kötött házassága után már nem vett részt a Szentpál Tánc-csoport előadásáiban. Az iskolában mint pedagógus dolgozott. – Kállay Edit hazautazott szülővárosába, Temesvárra. – Arany Erzsébet kivándorolt, és New York-ban balettoktatással foglalkozott.

ZSUZSA MERÉNYI

UNE TROUVAILLE CINÉTOGRAPHIQUE

Au cours du dépouillement du legs d'Olga Szentpál fut trouvée la partition chorégraphique des Filles de Marie, première composition hongroise fixée par l'idéographie de Lábán. La première de cette oeuvre eut lieu en 1938 à la Soirée de Szeged de la Société János Vajda.

Dans l'étude on trouve des sources relatives aux kermesses de Szeged, ayant servi d'inspiration chorégraphiques et l'analyse détaillée de la conception chorégraphique, et la manière de la fixation de ce thème.

La Soirée de Szeged, et dans son cadre les Filles de Marie, offrent un témoignage, d'une part, du mouvement culturel de l'intelligentsia hongroise progressiste pour lutter contre le fascisme intensifié dans la seconde moitié des années 1930, et de l'autre, de l'influence déterminante des productions de Gyöngyösbokréta (Bouquet Perlé, société de danse folklorique) sur les activités, les créations des chorégraphes hongrois de l'époque.

EMLÉKEIM A MÁRIA-LÁNYOK „TÁNCZENÉJÉNEK” SZÜLETÉSÉRŐL

A Szegedi Fiatalok újszerű kezdeményezése az 1920-as és 30-as években meglepett és felvillanyozott. A Néprajzi Múzeumban *Lajtha Lászlóval* beszélgettünk Bálint Sándorék „szögedi” népdalgyűjtéseiről. Nem véletlen, hogy Lajtha László – a kétgyermekes, és 1919-es haladó nézetei következtében – állás nélküli zeneszerző és tanár, aki ezidőtájt nyaranta Kiskunfélegyháza tanyavilágát kereste föl fonográffal, a Szegedi Fiatalok gyűjtőterületéhez és gyűjtő hatásához közeledett.

Bálint Sándor a Szegedi Kis Naptárban az ünnepekhez illő vallásos énekeket is közölt. Vajon vallásos énekek voltak ezek? – Sejtésünk inkább azt sugallta, hogy valamiféle nemzetközi dallamkincs bukkan fel későbbi „ráénekelt” vallásos szövegekkel a búcsúsok ajkán, a kántáló népszokásokban, a pajzán betlehemes tréfákban. Feltételeztük, hogy reneszánsz dalocskák, sőt, tánczenék lappanganak itt.

Bálint Sándor karácsonyi daltöredéke váratlanul nagy sikert ért el, hiszen ez a dalocska reneszánsz hercegecskeként köszöntötte a kisdedet: „Kirje kirje, kisdedecske, / Betlehemi hercegecske”. Legendás hírű nagynénje dalolta másfél versszakkal, a többit már nem tudta.

Én kifejezetten Lajtha biztatására indultam gyűjteni. Gyűjtse össze a templomok táján lappangó dallamokat, ott régiségek rejtőzhetnek, elveszettnek hitt értékek. Maga a pápista, menjen a pápisták közé – mondta játékosan nekem, Volly Pistának, a kezdő népdalgyűjtőnek.

Szülfőfium is majdnem határos volt Szeged pusztavilágával. Peregről majdhogynem Szegedig láthatott a pusztajáró. Pereg faluban egy életet töltött el Bakó István plébános, akinek házában találkozott a ráckevei pópa, a lacházi rabbi és a szentmiklósi tiszteletes. Bakó István azonban nemsokára elhunyt, és gyönyörű gyászénekekkel temették kiskunsági földbe. Később – mint népénekgyűjtő – nem egy olyan éneket találtam a peregi temetési énekek között, amelyeknek dallamát Balassi hallgatta, és egyik legszebb költeményét erre a dallamra írta: „Megszabadultam már én a testi haláltól ...”, melyet Peregen minden temetésen énekelt a gyászoló sereg.

A kecskeméti születésű Bakó István után a német nyelvű Soroksárról kapott papot Pereg. A pap magával hozta „soroksári énekeskönyvét”, németes dallamokkal. Ezután Stille Nacht és hasonlókat tanultak a jó peregi magyarok, rossz fordítású szövegekkel. Évszázados régi énekeik elnémultak. (Például: „Mostan kinyílt egy gyönyörű virág”, „A kis Jézus megszületett” és „Karácsony éccakája” ...) Igaz, volt közöttük, amelyekről már szívesen lemondtak az öregek, mondván: „Mi már sokszor énekeltük, most már dalolják a gyerekek karácsony este az ablakoknál, köszöntőben.”

Érdekes, hogy *Szentpál Olga* éppen ezek közül választott néhány remek dallamot. Peregen ezeket gyerekek énekelték, és pontosan azokat a versszakokat mondták,

amelyeket Bálint Sándor Szegeden, a nagyvárosban már nem talált meg a nagynénjénél. Ott előbb elfelejtették! A perei versekkel kiegészítve a szegedi szép karácsonyi dallam csakhamar bejárta a budapesti, majd a vidéki iskolákat, óvodákat. Hogyne tetszett volna, az ilyenféle mezei-pásztor ének:

Ádám pajtás menj előre,
Nyájaidat fordítsd össze,
Mivel István te öreg vagy,
Nyájad után lassan ballagi!
Mária viszi lisztecsekjét,
Szolgálója mézecskekjét
Rakjunk szívünkben tüzecsket,
Készítsünk friss ebédecskét!
Hát te dudás, mért szundikálsz,
Fényes az éj, nem kell lámpás,
Verjed, verjed a citerát,
Zengj Jézusnak egy szép nótát.

A jó öreg Bakó István plébános szerette, várta ezeket a karácsonyi vígságokat. A soroksári papunk viszont kirekesztette a templomból azzal, hogy egyházilag nincsen jóváhagyva. Nagyon csodálkozott azután évek múlva, amikor az Operaház színpadán *Ádám Jenő Magyar karácsony* című daljátékában a rádióból visszahallotta a kiűzött éneket, amely azután országszerte elterjedt, ma pedig tankönyvi dallam.

Szentpál Olga, amikor népi dallamokat keresett a *Mária-lányok* című szegedi témájú kompozíciójához, a református Lajtha Lászlóhoz fordult a Néprajzi Múzeumban. Lajtha rendkívül készséges volt minden hozzá fordulóhoz. Nem volt benne féltékenység, hogy értékes gyűjtéseivel mások készülő művészi terveit segítse. A porosodó polcokról elővette előző évi alföldi gyűjtéseit, odatette Olga elé egyik valóban szép, érdekes népdalát. Olga olvassa a szöveget:

A bakának azért nincsen háza,
Amit keres a kocsmára szánja,
A kocsmára, meg a biliárdra,

Meg arra a göndörhajú lányra ... És a bakanóta bemondta azt is, hogy milyen az a göndörhajú lány, aki elviszi a pénzt ... Olga csóválta a fejét a szövegen — amit az egész ország fujdogált akkortájt, lévén ez a dal ún. aratónóta, amit a tarlókon dolgozó aratóbandák egymásnak adtak át, és vitték a Felvidékre, Dunántúlra. Akkortájt még nem pontoztuk ki a kényes szavakat, a nyomdafestéket nem tűrő kifejezéseket. Lajtha egyébként mindig azt mondta: „Ne az írásban legyen pontos, hanem a múzeumba bejárásban.” Olga olvashatta az eredeti népi szavakat, és nem tartotta ildomosnak, hogy ilyen szöveggel élő dallamokra táncoljanak a Mária-lányok a szegedi Fekete Mária kegyes képe előtt.

Szentpál Olga nemcsak népzénét kért Lajtha Lászlótól, hanem a színpadi előadáshoz illő zeneművet is véle kívánta megkomponáltatni zongorára. Lajtha a Zeneakadémia után Lipcsében és Genfben tanult, majd féléveket töltött Párizsban, és már akkor „magyar–francia zeneszerző”-ként emlegették. Nemzetközi híret az 1929. évi Coolidge-díj elnyerésével alapozta meg. Polifonikus szerkesztéseitől távol állt a népzene-feldolgozás, például a *Széki muzsiká-t*, saját gyűjtését is átengedte Gulyás László-

nak feldolgozásra. Amikor Olga sürgette a dallamokat, odaszólt nekem: „Ez magának való, vegye elő a szenténekeit!” Olga már régóta megismert népijáték gyűjtéseim, *Nagykarácsony éccakája* bemutatóim és jónevű intézetében tartott népzenei-néptáncos előadásaim során. Így szívesen elfogadott társszerzőnek, és nyomban megkezdtük a dallamválogatást. Lépésről-lépésre haladtunk, megmutatott egy-egy fordulatot, elmondta táncos elképzeléseit, én pedig hoztam hozzá a dallamokat, lassút, élénkebbet és frisseket. Hála a jókedvű falusi kántoroknak és a Kodály Zoltán által is leírt régi népszokásnak, hogy a karácsonyi éjféli misén megengedett volt, hogy a kántor úgy használja az orgonát, mintha dudán játszana. Tehát a pedált bűgátva a billentyűkön dudacifrákat játszott, világias táncdallamokat variált, miközben a padok alatt táncra mozdultak a lábak, verték a taktust.

A karácsonyi énekek közül a következőket választotta Szentpál Olga. A kis Jézus megszületett, örvendjünk, 11 szótagos. Ez a kis karácsonyi ének a tánckompozíció utolsó harmadában csendült fel. Ma mind a katolikus, mind a református, evangélikus, sőt, baptista templomokban és imaházakban éneklik karácsonyi szöveggel, gyermekek kedvenc dallama. Vízkeresztkor éneklik a kánai menyegzőről szóló félvallásos, sokverses történetet. Jézus a vizet borrá változtatja, és ezután a bűnbánó Magdolna is táncra perdül az apostolokkal, ahogy az énekelt reneszánsz költemény mondja: Úgy forgatták Magdolnát / Mind elrűgta a patkóját, Mind elhányta kontyocskáját / Kána menyegzőben. Ezt a dallamot hallgatjuk, amikor Szeged felé ballagnak a Mária-lányok. Tápén is, Szegeden is ismerik ma is.

Egy igen erős ritmusú, szinkópált újévköszöntő is élénkíti a Mária-lányok zenéjét: Bor, búza, gabona / Szálljon le e házra / A benne valókat / Indítsa vígságra.

A misztikus táncdráma indításánál a halottas virrasztó énekek közül válogatott Olga. A kezdő dallam szövege szinte inspirálta őt a lassú, sejtelmes táncmozdulatokra:

Én is menyasszony vagyok,
Már indulni akarok,
Most jöjjön a násznépem,
Szomorú menyegzőmre ...

A kicsi, 6 szótagos, de döbbenetesen szép lehajló dallamsorok, miként a szomorúfűz ága, lassú, lehajló mozdulatokkal indultak. Az énekszöveg emlékeztet arra, hogy ha elhunyt egy fiatal léány, elmaradt lakodalmát mintegy képletesen megadták neki. Fehérruhás léányok kísérték, a legények pedig vőlegény ruhás feketében vitték vállukon a fehér vagy világoskék koporsót, régi szokás szerint a háztól végig a falu utcáin a temetőkertbe, a frissen ásott sírig. Ilyen dallamok lengték körül a Mária-lányok kompozícióit.

Bartók Béla mutatta ki 1924-ben megjelent főművében, „A magyar népdal”-ban, hogy a magyar nép az 1840-es évek táján, vagyis a reform nemzedék idejében egy Európában teljesen páratlan zenei forradalmat, megújulást hajtott végre. Története még ma is föltáratlan, sok titok lappang körülötte. Ez volt az új stílusú parasztdalok tömeges megszületése. Lassú csárdás zene valamennyi, hosszú-rövid szótagokhoz alkalmazkodó négynegyedes ütemekben (pl. A csitári hegyek alatt régen leesett a hó ...) Vajon ez az új parasztzene stílus, lassú csárdás ritmussal, bevonulhat-e a templomokba? Az új stílust száz év alatt megszokta a magyar nép, immár olyannyira, hogy a templomi énekek közé is belopódzott néhány típus. Olga ezeket is igen jó érzékkel beépítette a Mária-

lányok zenéjébe, mindjárt másodiknak. A két szomorú ének után egy vidámat kért. A búcsúok éneklék, amikor a búcsújáró helyen, például a Dunántúli dombok között, Andocson megpillantják a csodatévő hírében álló Mária szobrocskát, az oltár felett:

Zöldelő virágszál, te vagy oh, Mária
Kegyes irgalmasság, angyalok asszonya,
Vigadozzál mennyben, egek királynéja,
Szent fiad székiben lelkünk pártfogója.

Csupa fölzsabadult mozgékonyaság villog a ritmusban, ezt sugallja a táncjátékban is. Valószínűleg reneszánsz táncdal volt valaha, aztán elmúlt a divatja, elárvult a dallam. Rátalált valamelyik búcsúvezető, versfaragó, és út közben, a búcsúra menet szöveget költött reá, vagy egy már meglévőt „ráhúzott” a dallamra.

Az eleven ritmusú dallam után döbbenetes pillanat következett, látomásként a halál feketeruhás alakja tűnt fel. Olga temetési éneket kért ide. Szülőfalumban, Peregen, gyermekfejjel hallottam egyet. Lajtha László, amikor meghallotta fonográf-gépemből, azt mondta, hogy ez Tinódi korára valló históriás ének lehetett, beszélgetve mondták, sok-sok verssel. Ősi temetési ének volt: amikor a távozó halott még egyszer megszólal, búcsúzik az ittmaradottaktól:

Rám lehelt a halál, elhervadtam tőle,
Nem ébreszt föl többé jó szüleim könnye,
Halovány orcámat illessék bár csókkal,
Nem tér vissza többé rá a rózsás hajnal.

Fiatalon elhalt ifjú éneke volt ez. Olgát megragadta a megrázó parlandó szöveg is, a beszélgetős ritmus is, melyben semmi táncos nem volt, mégis mozgásra hajtott, inspirált.

A tánckompozíció közepére egy különösen szép lejtésű, érdekes szerkezetű dallamot választottunk. Székesfehérvár környékén gyűjtöttem az 1930-as években. Még le sem kottáztam fonográf-felvételét, munkában volt éppen a Néprajzi Múzeum „bömbölő szobájában”. Így nevezték a komoly tudósok a népzenezők kicsi szobáját, a régi, gimnáziumnak épült népligeti háztömb legvégén, ahol már a folyosók is elfogytak, s a mellék helyiségek következtek. Ide száműzték Györffy István, Visky Károly, Madarassy László, a néprajztudomány akkori művelői fonográfot bömböltető kis társaságunkat. Lajtha ellenőrizte a lejegyzések pontosságát, Bartók után neki volt a legjobb hallása a népének-finomságok lehallgatására és jegyzésére.

A székesfehérvári népének sokáig szólt a kis szobában. Olga is belehallgatott, és rögtön elindította a képzeletét. Olyan ez a dallam, mint a harangszó – mondotta. A „Boldogasszony anyánk” híres dallamváltozata felismerhető volt benne, „Szent, szent, szent szüntelen – mondják az angyalok” szöveggel, a dallamnak egy 2–300 évvel ez előtti változata zendült. Formája is eltért a megszokott négysoros dallamainkétól. Ez öt-hat-hétsoros is lehet, középrésze konokul ismétlődik, mintha valóban harangok kongásának. Harangozáshoz hasonló akkordkíséretet kért Olga, hosszan ismétlődő közép-résszel, és erre lépkedtek a fehér ruhás Mária-lányok, nyomukban a fekete ruhás halál-angyal ...

Még egy lassú lejtésű dallamunk volt: az „Adjon Isten jó éjszakát” kezdetű ének.

A tánckompozíció befejezése mégis valami tavaszi-as-harmonikus kicsengést kívánt. Ekkor szólalt meg a moldvai magyaroknál akkortájt gyűjtött örökszép virágének:

a „Tavaszi szél vizet áraszt / Virágom, virágom / Minden madár társat választ / Virágom, virágom ...”

A Mária-énekek és egyéb szenténekek – népdalok lévén – zongoraletéténél *Bartók Béla* és *Kodály Zoltán* 1906. évi „20 magyar népdal” harmóniáit példának nem vehettem, mert más a szenténekek hangulata. A falusi kántorok egyszerű funkciós harmóniáit túl egyszerűnek éreztem. *Harmat Arthur* „Szent vagy Uram” orgonaletétjeinek halmozott-telt akkordjai a francia romantikára emlékeztettek. Kodály Zoltán zeneszerzés óráin a Palestrina-stílust elemeztük Jepsen akkordját megjelent könyve segítségével, és ezt a harmóniavilágot alkalmazta *Kodály* is méltán világsikerré kerekedett gyermekkori műveiben, de figyelembe vettem *Karácsonyi pásztortánc*-a szellemesen ellenpontozó, levegős harmonizálását is. Ez utóbbit nekünk írta, a Homok utcai polgári iskola gyermekkarának. Harmonizálásom mindenünnen merített, egyszerűen mintha falusi kántorok számára készült volna, helyenként kissé meglepő akkordokkal, másutt ellenpontozó kánonszólammal; a befejezéseknél kántorosan egyszerű harmóniákkal.

Szóbeli utasítás volt a *Mária-lányok* mindenkori zongorakísérőinek, hogy a könyvínyű zongoraletét mellett a táncosokat nézze, azok beleélését kövesse, akkorderősítéssel vagy harmóniagyönggítésekkel, tehát rögtönzésekkel szinte minden alkalommal alkossa újjá előadásmódját.

Bemutatták a *Mária-lányok*-at a Tiszántúl sok városában és Budapesten a Zeneakadémia Kistermében. Zsúfolt ház tapsolt nekik, ugyanaz a haladó szellemű közönség, közösség, amely két év múlva, 1940. október 8-án – ha lehet – még zsúfoltabban megtöltötte a Zeneakadémiát, és népünk legnagyobb fiától búcsúzott, Bartók Bélától – és Pásztory Dittától, akik a fokozódó fasizmus nyomása miatt kényszerűségből indultak Amerikába. A közönség szinte forradalmi kiállással tapsolta vissza újra és újra (tízegynéhányszor) Bartókot, aki utoljára valami virágénekfélét zongorázott az akkor befejezett *Mikrokozmosz*-ból, majd lecsukta a zongorát, és csendesen mondta: Most már menjenek haza!

Egyikünk sem hitte, hogy utoljára láttuk. Ott voltak a Mária-lányok is.

ISTVÁN VOLLY

**MES SOUVENIRS SUR LA NAISSANCE DE LA MUSIQUE DE DANSE
DES FILLES DE MARIE**

Dans son bref article István Volly évoque la première en 1938 des *Filles de Marie* qui fournit le thème de l'écrit précédent intitulé „Sur une trouvaille chorégraphique”. C'est que Olga Szentpál, chorégraphe de cette oeuvre, conseillée par László Lajtha, s'adressa au jeune ethnomusicologue pour obtenir des airs originaux. Ainsi, après un choix de mélodies fait en commun, la musique de cette chorégraphie se forma de chansons de Noël, de chants funèbres, de complaintes et d'une ancienne chanson d'amour de clôture. István Volly cite aussi les difficultés que causait pour lui l'harmonisation des airs populaires. A la fin, non seulement il recommanda des airs à la chorégraphe, mais composa aussi pour piano la musique d'accompagnement de cette danse.

Mária-lányok

Volly István
népének feldolgozása
1936.

First system of the musical score. The melody is in the right hand, starting with a repeat sign and a wavy line. The lyrics "Én is vő-le-gény va-gyok..." are written below the notes. The bass line consists of chords in the left hand.

Second system of the musical score. The melody continues in the right hand, marked with a wavy line and a crescendo line. The lyrics "cresc." are written below the notes. The system ends with a repeat sign and a wavy line. The bass line continues with chords.

Third system of the musical score. The melody is in the right hand, starting with a wavy line. The lyrics "Szűz Má-ri- a ..." are written below the notes. The bass line consists of chords in the left hand.

Fourth system of the musical score. The melody continues in the right hand, marked with a wavy line and a repeat sign. The lyrics "rit." are written above the notes. The bass line continues with chords.

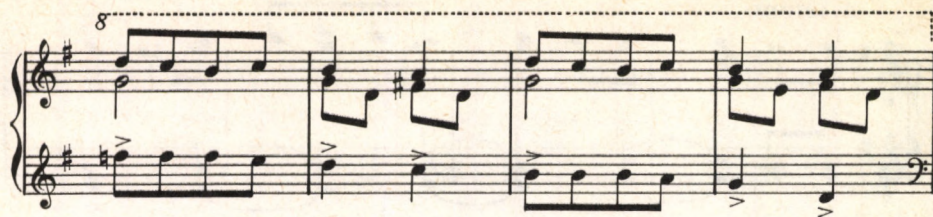
Fifth system of the musical score. The melody is in the right hand, marked with a wavy line and a repeat sign. The lyrics "rit." are written above the notes. The bass line continues with chords.

p
Zöl- de- lő vi- rág-szál... *cresc.*

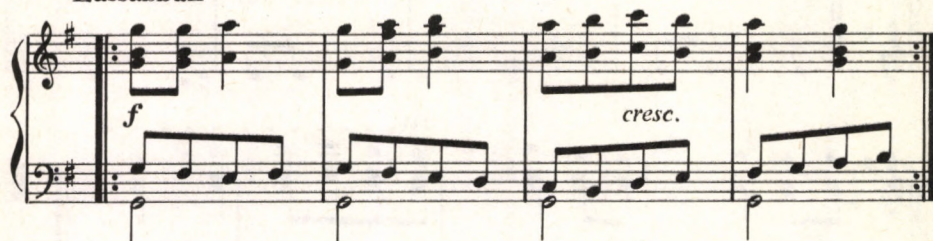
rit.

mf

cresc. *rit.*



Lassabban



a tempo

rit.

cresc.

tempo

rit.

Parlando

Rám le- helt a ha- lál...

rit.

ff

pp

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction marked 'a tempo'. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked 'rit.' and 'cresc.', indicating a gradual increase in volume and a slight slowing down. The third system is marked 'tempo' and features a more active melody. The fourth system is marked 'rit.' and shows a gradual slowing down. The fifth system is marked 'Parlando' and features a vocal line with the lyrics 'Rám le- helt a ha- lál...'. The sixth system is marked 'rit.' and features a piano accompaniment with dynamic markings 'ff' and 'pp'.

f *rit.*

Az i-gaz Mes-si-ás...

f *p*

f

rit.

pp

Grave

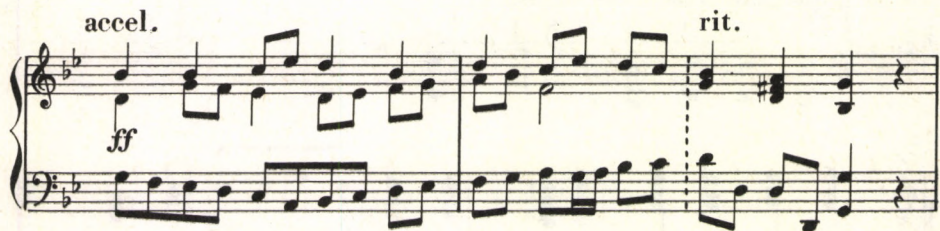
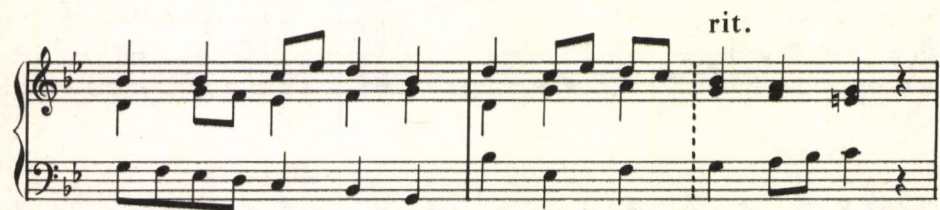
ff

Szent, szent, szent, szün - te - len...

f *ism. p*

rit.

(harangzúgás)

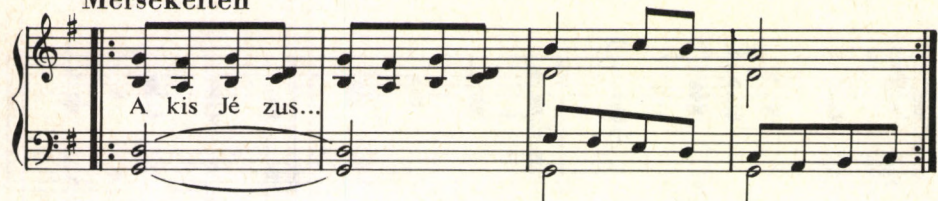


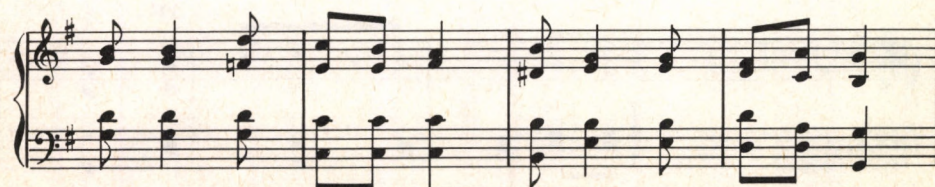
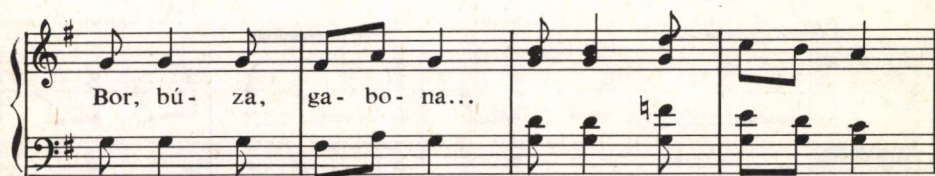
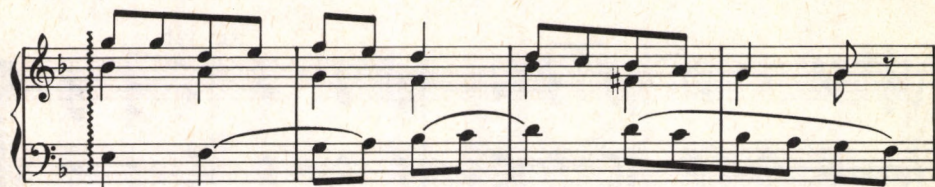
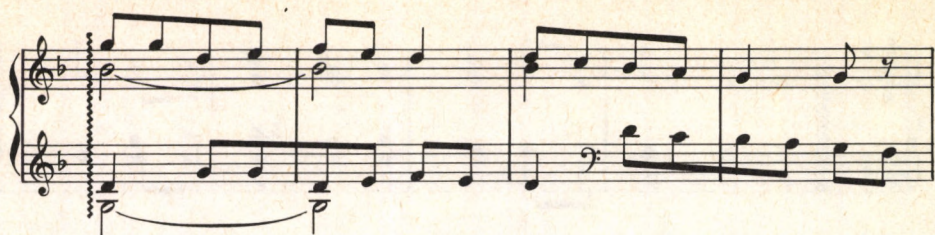
Ad- jon Is- ten jó éj- sza- kát,

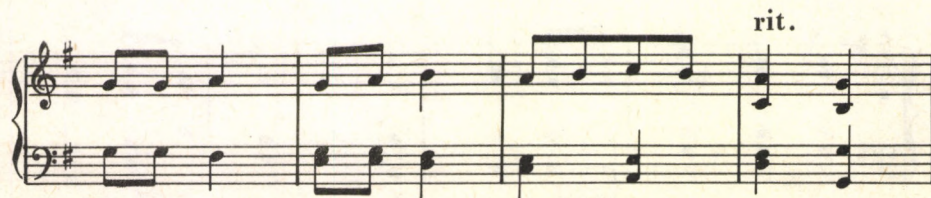
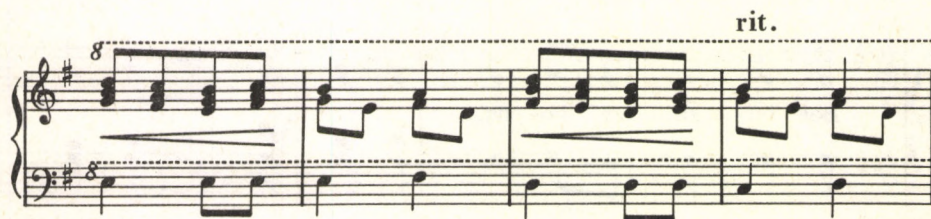
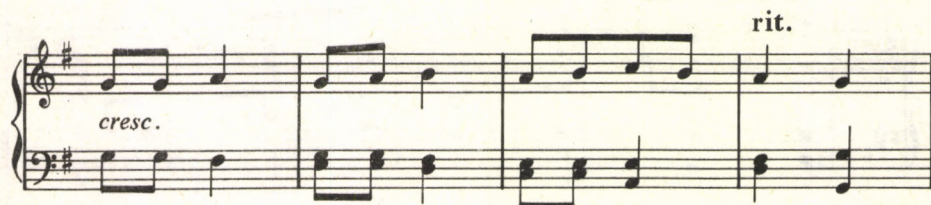
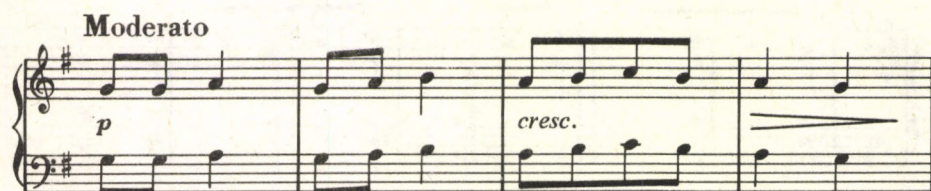
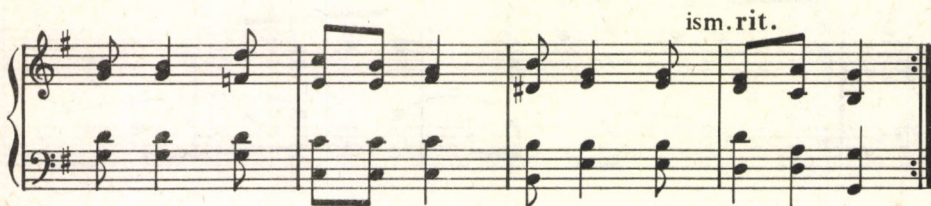
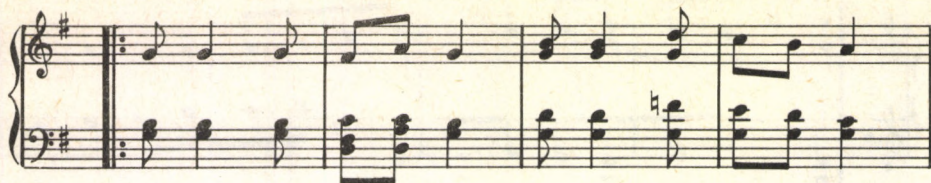
mf

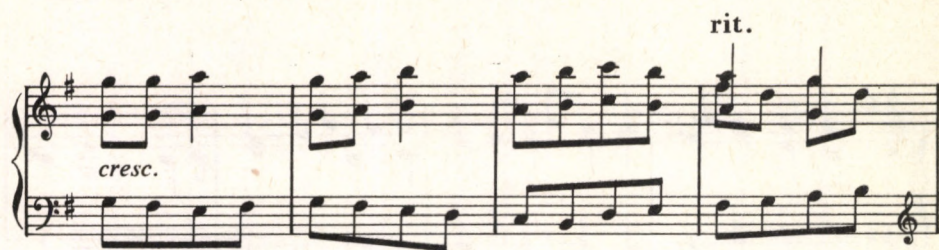
pp *f* rit.

Az i-gaz Mes- si- ás...

**Mérsékeltén**







Vásárhelyi Zoltán: Erdőn, mezőn... témája

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody of eighth and quarter notes. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The text "Zöld pántlika..." is written below the treble staff.

Zöld pántlika...

Second system of musical notation, continuing the melody and accompaniment from the first system.

Third system of musical notation, marked [cantiléna]. The melody continues with a more flowing, cantilena-like character.

[cantiléna]

Fourth system of musical notation, marked *cresc.* (crescendo). The melody and accompaniment build in intensity.

cresc.

Fifth system of musical notation, marked *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The melody concludes with a final chord, and the accompaniment ends with a sustained chord.

p *pp*

MILLOSS AURÉL SZÍNHÁZI KOREOGRÁFIÁI I.
(1936)

A színházi előadások táncbetéteinek vizsgálata, a prózai színház és a táncművészet kapcsolatának elemzése színház- és tánc történeti kutatásaink meglehetősen mostohán kezelt területe. A vizsgálódásokból szinte teljesen hiányzik a 20. századi események feltérképezése. Jelen írásomban ezért az 1936-os évad három olyan színházi előadásáról számolok be, amely *Milloss Aurél* magyarországi koreográfusi tevékenységéhez kötődik.

A harmincas évek második felében Milloss Aurél tevékenyen részt vett színházi életünkben. Ez az időszak a hazai tánc- és színházművészetnek is jelentős korszaka volt. Ismeretes, hogy az 1935 végén Németországból váratlanul hazatért Milloss foglalkoztatását az Operaházban Márkus László igazgató nem vállalta, így Milloss színházi tevékenysége részben e kényszerítő körülmény hatására bontakozott ki. Az előzményekhez tartozik, hogy a fiatal koreográfus Hitlerék megtorló intézkedései elől sietett Magyarországra, a *Gaukelei* (Szemfényvesztők) düsseldorfi bemutatása után.

Radnai Miklóssal kötött korábbi szerződése értelmében Milloss természetesnek vette, hogy az Operaház együttesénél kezdheti meg itthoni munkáját. A Gömbös-kormány nyílt berlini orientációjának időszakában azonban Márkus László – úgy is mint a magyar kulturális élet egyik reprezentatív intézményének igazgatója – nem merte vállalni a németek rosszállását kiváltó koreográfus foglalkoztatását. Milloss Aurélnak tehát egzisztenciális problémái támadtak, hiszen számított a szerződésben korábban rögzített feladatokra. Molnár Imre zenekritikus, aki jól ismerte a fiatal művész esztétikai elveit, előadói és koreográfusi tehetségét, beszélt Németh Antalnak, a Nemzeti Színház igazgatójának Millossról, s elmondta egzisztenciális problémáit is. A hallottak felkellették Németh érdeklődését, és üzent, hogy szeretné őt megismerni.

Első találkozásukról így emlékezett Milloss Aurél 1982-ben: „... rögtön beszélni akart velem. *Németh Antal* felkért, hogy csináljam meg *Kállay Miklós* darabjának *A rosinok kincse*-nek mozgásterveit, koreográfiáját. A darabot a japán színjátszás stílusában akarta színre vinni, ami azt jelenti, hogy minden szót, amit kimondtak, egyben el is táncoltak. Ez roppant érdekesnek ígérkezett.”¹

Németh Antal korának egyik legfelkészültebb színházi szakembere volt, aki – mint Milloss – a „weimari” modern szellemiségű törekvések képviselőjének tekinthető. Előbb színházi kritikus, egyetemi magántanár és a szegedi Nemzeti Színház főrendezője volt, a Nemzeti Színház élére történt kinevezése idején pedig a Rádió főrendezői posztját is betöltötte. A Gömbös-féle kultúrpolitika az ún. „reformnemzedék” reprezentatív képviselőjeként nevezte ki a Nemzeti Színház élére, ahová Németh Antal szcenikai és zenei munkatárnak a korszak legtehetségesebb fiatal alkotóit hívta meg. Kinevezése egyszerre váltotta ki a konzervatív és a baloldali sajtó támadását. Mindkét

tábor az ellenfél képviselőjét vélte felismerni személyében, s a kinevezés körülményei is a hivatalos kultusz-kormányzat meggondolatlanságát bizonyították.

„Hóman Bálint május 29-én délben szólítja fel Németh Antalt, hogy másfél nap múlva, 31-én reggel nyújtsa be a Nemzeti Színház átszervezési tervezetét. Ez annyit jelent, hogy Németh Antal, aki hosszú évek szisztematikus munkájával készül jövőendő hivatására, a színgazgatásra, most mégis rögtönzésre kényszerült.”² Németh befejezetlenül maradt kéziratosa művében, „Az ember tragédiája a színpadon 1933 után”-ban³ világosan nyomon követhetjük, hogyan, milyen elmélyült tanulmányokkal készült színgazgatói feladatára, s hogy felkészülésének középpontjában mindvégig a Madách mű színpadravitele állt.

Németh Antal 1935. évi kinevezése nemcsak a sajtóban kavart vihart. A szerződések körül mesterségesen kialakított bonyodalmak is megnehezítették Németh terveinek véghezvitelét. A fegyvertársak és ellenlábasai egyaránt kritikus szemmel figyelték a Nemzeti Színház minden megmozdulását, akár gazdasági intézkedésekről, akár műszaki munkálatokról vagy művészi produkciókról volt szó.

Már az évadnyitó előadás is kuriozitásnak számított, mert Németh Antal *Beethoven Missa Solemnis*-ének szcenírozott előadásával indította az 1935/36-os évadot. (Dohnányi Ernő vezényelte a zenekart, a szólisták Báthy Anna, Basilides Mária, Székelyhidi Ferenc és Kálmán Oszkár voltak.)

„Németh Antal rendezéseiben nagyon nagy szerepet játszott a zene ... Farkas Ferenc, Ránky György stb., gyakran közreműködtek rendezéseiben” — emlékezett Milloss Aurél is 1982-ben.⁴

A roninok kincse

Kállay Miklós *A roninok kincse* című darabjának bemutatójára 1936. április 24-én került sor. A próbák februárban kezdődtek. Milloss egykori — 1936 és 1938 között működő — budapesti táncművészeti stúdiójának növendékei egyöntetűen arról vallanak emlékezéseikben, hogy a próbákat hallatlan fegyelem, precizitás és intenzitás jellemezte.

„Körülbelül két hónapos próbával készültünk a bemutatóra, ami akkor rettenetesen hosszú idő volt. Éjjel-nappal dolgoztunk. Hallatlanul lelkes volt mindenki. Sugár Károlyra kell utalnom — aki akkor már idős színész volt —, s aki a véletekig kidolgozta feladatait. Minden apró mozzanata beilleszkedett abba a stílusba, amelyben a darab játszódik.” — idézi Téti Tibor, az egykori „stúdiós” a próbák hangulatát.⁵

Kállay Miklós színművét — annak ellenére, hogy az egykori szereplők és nézők is reveláló erejű produkcióként őrzik az előadások emlékét — ma már a feledés homálya fedi. Ezért idézzük fel Pünkösti Andor recenzójából a mű cselekményének vázlatát.⁶

„A ronin az a japán lovag, aki urát elveszti s akinek erkölcsi kötelessége, hogy ártatlanul elbukott uráért bosszút álljon. Ha a bosszúja sikerül, mint gyilkost halálra ítélik, de a becsülete megmarad. Ha a bosszúját nem teljesíti, megtarthatja életét, de becsületét veszti el. A ronin a becstelen élet helyett mindig a becsületes halált választja, mert a roninok kincse: a becsület.

A jószágos és a szelíd lelkű herceg kardot ránt a shogun palotájában, hogy megölje

az álnok kirát, a nagyhatalmú szertartásmestert, aki a herceg feleségét becsmérli. A szent palota megsértéséért a tradicionális büntetés: a halál. De mielőtt a herceg harakirit követhetne el, féltestvére, a derék lovag, aki megszólalásig hasonlít hozzá, az ő köntösében végrehajtja önmagán az ítéletet s a hercegre hagyja a bosszút, amelyet az ő képeiben, mint egyszerű ronin hajtson majd végre. A herceg vállalja a feladatot, de ronintársaival együtt hiába kísérel meg mindent, hogy a kira közelébe jusson, egyik terve sem sikerül, mert a hatalmas gonosztevő nagy óvatossággal védi magát. A herceg tehát cselhez folyamodik. Különös életet kezd: teaházi leányokkal dőzsöl, részegeskedik s a herceg emlékművére gyűjtött pénzt léha szórakozásra költi. Ezzel az életmóddal magára vonja a roninok haragját és a becsületes japánok megvetését, de ugyanakkor a kira bizalmát megszerzi, akinek felajánlja még hűséges feleségét is. A terv sikerül. A csel segítségével a roninok a kira várába jutnak, a véres bosszút végrehajtják, de a császár a halálos ítélettel az erkölcsi kegyelmet is megküldi nekik, hogy bár meghalnak, de becsületük tisztaságáról majd méltó költeményeket zengnek az eljövendő évszázadok, mert életük és önkéntes haláluk a birodalmat alapozó becsületérzést erősítette meg.”

A produkció díszlet- és kosztüm terveit *Jaschik Álmos* – Németh Antal gyakori munkatársa – készítette, s a fotódokumentumok tanúsága szerint is valóban csodaszép szcenírozásban adták elő a művet.

Jaschik könnyen kezelhető díszletei a kabuki stílust és játékerét idézték – természetesen európai szemmel –, s a jelmezek is arról vallottak, hogy a művész elmélyült stílus és viselettörténeti tanulmányok háttérével alkotta meg terveit.

A premier idején nemzetközi művészettörténeti kongresszus ülésezett Budapesten, amelynek résztvevői megtekintették az előadást. A sajtódokumentumok tanúsága szerint a neves művészettörténészek elragadónak találták az előadás szcenírozását. Van Puyvelde – a belga művészeti múzeumok főigazgatója – például így nyilatkozott a *Budapesti Hírlap* hasábjain: „A darab előadásának bravúros képszerősége rendkívül megragadott és nyugodtan állíthatom, hogy a reinhardti magasságokat is felülmúlja. Bár nem értek magyarul, a színészek mozdulataiból és a rendezés szuggesztív képszerőségből megértettem a darab tartalmát és megközelíthettem a mesejátékban megnyilvánuló japáni lelket. Elragadott a stilizálásnak az a művészete, amellyel a rendező minden nyersen naturálisat kiemelt és eltüntetett az előadásból. Ez a stilizáló művészet most egész Európában uralkodik. Nagyvonalú, expresszív, tele megragadó attitűdökkel és így a nyelvet nem értő idegen számára is érdekes.”⁷

A fiatal komponista, *Ránky György* kísérőzenéjéről is elismeréssel szólt szinte minden megjelent kritika. Farkas Ferenc évtizedekkel később (1975-ben) így emlékezett Kaán Zsuzsának adott interjújában: „Úgy emlékszem, fantasztikusan hangzó, stilizált japán zene volt ez, persze csak eredeti hatású, mely az atmoszférát hozta, kitűnően. A darabnak az volt az érdekessége, hogy Milloss szinte minden mondatát megkoreografálta...”⁸

A *roninok kincse* rendezői példányában a rendező és a játékmester (*Both Béla*) bejegyzései mellett megtaláljuk Milloss Aurélnak a partitúra „ziffereihez” tartozó utasításait.⁹

Már maga a szövegkönyv is számtalan szerzői útmutatást tartalmaz. Németh Antal partitúra precizitású rendezői utasításai mellett számunkra a legfontosabbak Milloss Aurél megjegyzései, amelyek élesen elkülönítik egymástól a színpadi mozgásra, a tán-

cos játékra és a konkrét táncra vonatkozó elképzeléseket. Különösen érdekesek számunkra a rendezői példány 78. és 88. oldalai. A III. felvonás 4. és 5. sokszereplős jelenetének szemmel láthatóan többször megváltoztatott térrajzain nyomon követhetjük, hogy a próbák során miképpen formálódott a szereplők színpadi beállításával a mű ko-reográfiája.

A 78. oldalon található jelenetben Moronao, a gonosz kira és szolgája, Bannai beszélget gyilkos tettük következményeiről, és a szép Kaoyo hercegnő megszerzéséről.

„Moronao: Az óvatosság nem árt. De mi már túlzásba vittük a védekezést. Fölösleges költségbe vertél, Bannai, örökös rémületteddel.

Bannai: Én nagyuram? Hiszen én eresztettem szélnek a várórség nagy részét ...

Moronao: Azt okosan tetted, legalább nem megy prédába a sok arany ...

A sok szép arany ... Szabadabban is lélegzünk. Valóságos rab voltam a tulajdon váramban ...”

A rajzok tanúsága szerint Moronao a közönséggel szemben áll szétvetett lábakkal, jobb csípője kontrapozstban megemelve. Karját melle előtt összefonja, bal vállát előre-ejti, fejét kissé jobbra dönti. Látszólag semmi kapcsolata a mellette álló figurával, aki a rajz arányai szerint pár lépés távolságra – egy nyolcaddal ura felé fordulva és néhány lépéssel mögötte – helyezkedik el. Gerince hátrafeszl, kezét kifordított tenyérrel arca elé emeli. Tartása tiltakozást, elhárítást fejez ki.

„Bannai: Ezen a szent helyen védve vagy.

Moronao: A hercegnő kell nekem. Érted?

Bannai: Kaoyo hercegnőt a kolostor szentsége védi. Ide a te kezéd nem ér el.”

A kényúr testhelyzetet vált, fejét pedig leereszkedően a szolga felé fordítja. Bal karját még az előző helyzetben tartja, jobb alkarját magasra emeli, így félig „kinyitja” az előző, zárt tartást. Szolgája ezalatt jobb térdére ereszkedve előrehajló törzzsel és lehajtott fejjel, bal könyökét térdére támasztva, előrenyújtott alkarral ura felé nyújtott tenyérrel, alázatos pózban várja a kira megnyilatkozását, így reagál a hallottakra.

„Moronao: El fog érni ... El kell, hogy érjen ... Mindegy pénzzel, csellel, vagy erőszakkal ... (Dobbant) Próbálj csak bezorgetni a kolostor kapuján.”

A rajz itt már csak a kira mozgását jelzi. Szétvetett lábakkal „dobbant”, bal karját egyetlen lendülettel nyújtja rézsút oldalsó magastartásba, egész alakja lendületet, erőt tükröz. A rajz is egyetlen ceruzavonással készült, jól érzékelteti, hogy a mozgás rögzítője „benne élt a darabban”, saját testén is átélte a mozdulatokat. A rajz mellett álló megjegyzés: „Moronao kissé át jobbra.”

Milloss Aurél ötven év távolából már nem emlékszik arra, ki készítette a mozgások fázisrajzait, de a skiccek nagyon fontos támpontot adnak az előadás stílusának felidézéséhez. Az írott szövegekhez kapcsolódó rajzok arra utalnak, hogy minden gesztus egyúttal a szöveg felszíne mögött rejlő tartalom érvényrejuttatását is szolgálta. Hiszen a „játék a játékban” kettős vonalvezetését kívánták érvényesíteni az előadásban, ugyanakkor meg kellett tartani a darab „régii japán atmoszféráját”. Így egy stilizált, a szecessziós díszítőművészet vonalvezetésére emlékeztető gesztus és mozdulatrendszer bontakozik ki előttünk.

A többretegű feladatra jellegzetes példát találunk a 72. oldalon. Az alig tizen-nyolc soros párbeszédhez négy kétalakos mozdulatfázisrajz csatlakozik. Az egyetlen színpadsíkon lejátszódó dialógus alatt csak az egyik szereplő tesz „két lépést jobbra” a koreográfus utasítása értelmében, miközben egy félbehagyott mondatát kiegészítő kar- és felsőtest változtatása felidézi partnere hűtlenségét, megaláztatása emlékét. A második rajzpár előtt áll a „két lépés jobbra” megjegyzés. Juranoszuké 1/8-ot balra fordulva enyhén hajlottan áll. Keze lecsüng, fejét kissé előre hajtja. Kaoyo hercegnő már majdnem a 6-os irányba fordul, demi pliével meggörnyedve lép, fejét kissé balra-előre dönti, szinte valahová a földre néz. Keze ölelésre záródna, de az ujjak nem érintik egymást. Tartása megtört, fájdalmas. A párbeszéd dramaturgiai szempontból nagyon fontos jelenet. (A két főszerepet Somogyi Erzsébet és Tímár József játszotta.)

Ugyanilyen részletességgel rögzítették a sokszereplős tömegjeleneteket is. Ezért szinte teljes egészében „visszaolvashatók” és rekonstruálhatók az akciósorok a rendezői példányból.

A roninok bosszújelenetében például a tizenhat ronin csak néma tömegszereplő, de megjelenésük, elhelyezkedésük, megmozdulásuk időrendje meghatározza a jelenet ritmusát, dinamikáját. (Az idézett szövegben zárójelben közöljük a rendezői-koreográfusi bejegyzéseket.)

„Juranoszuké: Ma halt meg ártatlanul ifjú virágában Asano herceg. Ma álljuk meg bosszúját. (↑) Roninok, Enya várának kitértjei álljatok el minden kijárást, fegyvereztetek le minden őrt, (→) nincs az a hatalom, amely megállítson bennünket! ... (♂ ♀)”

(Koreográfusi feljegyzések: „megjelenik hátul jobbról 4 ronin: Gyárfás, Mátrai, Odrai, Sashegyi”)

A térrajzban három különböző színes jellel megkülönböztetve szerepelnek az eltérő időpontban érkező harcosok. Színpadi útvonalakat is a színek jelzik: „a négy ronin bal és jobb I-en eltűnik. Ugyanakkor megjelenik: hátul balról: Báró, Wuchtl, Korbai, Patoky. Mototocsival jön újabb: Fehér T. Orbán, Csák.”

Ugyanennek a jelenetnek több változatát is megtaláljuk. A jól kivehető rádiózási nyomokból, elmosódott névváltozásokból következtethetünk a korábbi verziókra.

A kórus mozgásának irányváltztatásai, a „tömeget” alakító táncosok és néma szereplők eltérő időpontú attaca belépései vibráló ritmussal, izgalommal telítik a színpad auráját, fokozzák a jelenet feszültségét. A rendezői példányban többször változtatott nevek, illetve a belépések rögzítései arról is tanúskodnak, hogy a rendező és a játékmester-koreográfus a kórus mozgásának megkomponálásában a színészek és táncosok egyéni alakítókézségére, előadóművészetére „épített”. Együttal írott és rajzos dokumentum is igazolja, amit Milloss tanítványai emlékezéseikben hangsúlyoznak: „mindig a kórusra koncentrált, el tudta hitetni azzal is, aki egészen hátul van, hogy rajta múlik a produkció...”¹⁰

Ebben az időben már működött Budapesten a fiatal koreográfus stúdiója, ahová az ifjú táncosok (Orbán Gábor, Zsoldos László, Kovács Éva) mellett a Nemzeti Színház fiatal művészei (Somogyi Erzsébet, Ungvári László, Várkonyi Zoltán stb.) és a színiakadémiai növendékek (mint a Téri fivérek is) eljártak a gyakorlatokra. A stúdió nem színész növendékei jelentős szerepet játszottak Milloss első nemzeti színházi munkájában is.

Ők biztosították azt a statisztériát, amelynek szerepe lényegesen túlnőtt a „színpadi tömeg” funkcióján.

Előszóban és írásban Milloss Aurél sokszor vallott arról, hogy milyen fontosnak tartotta munkájában az alkotóművészek szoros együttműködését, szellemi azonosulását. Csak az „azonos hullámhossz” tehetette lehetővé, hogy Németh Antal teljesen szabadon, önállóan hagyja dolgozni Millosst a színészekkel és a táncosokkal.

Milloss Aurél 1986-ban így vallott egy telefonbeszélgetésben Németh Antallal való munkakapcsolatáról: „Németh teljesen szabadon hagyott dolgozni. Nem csak a koreográfusa voltam az egyes daraboknak, hanem mint játékmesterre, rám bízta a színpadi mozgás beállítását, a színészek játékát. Ő teljes egészében jóváhagyta, amit én megcsináltam.”

1982-es nyilatkozatában így beszélt a nemzeti színházi próbák hangulatáról: „... ezekkel a fiatal színészekkel nagyszerűen lehetett dolgozni ... nagyon tehetségesek voltak a táncot illetően is, talán tehetségesebbek, mint sok hivatásos táncos. Azért lettek színészek, mert nem lehettek táncosok, de bennük a tánc létezett.”¹¹

A roninok kincsét az alábbi szereposztásban mutatták be 1936. április 24-én:

Asano-Naga-Nori herceg

Kaoyo hercegnő

Kono-Morono, a Kira

Asigaka herceg

Hara-Mototocsi

Juranoszuké

Bannoi

Hayano-Kampoy

O-Karu

Kana Maru

Teraszaka

Heyemon

Kudayu

Ichimonyija

Osoné

Kacsura

Komorna

1. Énekmondó

2. „

A Kira követe

1. Követ

2. Követ

Szertartásmester

1. Herold

2. „

I. Szamuráj

II. „

III. „

Hang

Szolga

Tímár József

Somogyi Erzs

Kovács Károly

Garamszeghy Sándor

Pethes Sándor

Tímár József

Matány Antal

Várkonyi Zoltán

Eőry Kató

Pataky Jenő

Szendró József

Ungváry László

Forgács Antal

Iványi Irén

Lukács Margit

Szeleczy Zita

Vándory Margit

Abonyi Géza

Lehotay Árpád

Tasnádi

Rab A.

Bodnár F.

Ujlaki

Vadai

Kovács Károly

Téri Tibor

Korbai

Szabó Sándor

Rob

Sándor

Az egykori alkotók és előadók pályáivének ismeretében ma már nem csodálkozunk a bemutató sikerén, s azon, hogy Kállay Miklós darabja akkoriban szokatlanul nagy, 62-es szériaszámot ért meg.

Hont Ferenc és a „Szegedi fiatalok” rövid életű, magas színvonalú folyóirata A Színpad 1936. 3–4. számának „Szemle” rovata az évad legjelentősebb produkciói között tartja számon *A roninok kincse* bemutatóját, s „átlagon felüli stílus teljesítmény”-ként jegyzi Milloss játékmesteri munkájának eredményét.

„A színiévad második felében csak két színdarab elégitette ki ezt a kettős követelményt (irodalmi érték színpadszerű formában – K. Zs.): Heltai Jenő verses vígjátéka A néma levante a Magyar Színházban és Kállay Miklós japán tárgyú tragédiája A roninok kincse a Nemzeti Színházban. Mind a két mű nagy sikere több szempontból figyelemreméltó. Mindenekelőtt a tárgyválasztás szempontjából. A szerzők mindkét esetben történelmi tárgyat dolgoztak föl. A történelmi tárgy iránt megnyilvánuló érdeklődés fokozódására és ennek okaira legutóbbi színházi szemlénkben már rámutattunk. A történelmi tárgyban az aktuális vonatkozások a legfontosabb hatástényezők, természetesen nem a durva, felszínes és anyagszerűtlen párhuzamok, hanem a megformálásnak azok az időálló módozatai, amelyek a történelmi tárgyat mai problémák kifejezésére, szinte jelképévé nemesíti. Heltai és Kállay történelmi példázataiban az egyéni ütközik össze valamivel, ami több mint egyéni. Szerelem, boldogság a becsülettel, kötelességgel, hagyománnyal, kimondott szó szentségével, férfi jellemideállal, szóval azokkal a lélekelemekkel, amelyek a mai lélektan szerint közösségi törvények hordozói az egyénben.

... A siker másik jelentős tényezőjét a játéklehetőségek gazdagodásában kereshetjük. ... A mozdulatnyelv jelentőségére a film irányította a mai közönség figyelmét. A filmekben nevelődött néző ismét megérti a taglejtések, az arcjáték, a mozgások hangtalan beszédét és az ezzel összefüggő zeneiség közvetlen érzékifejező szerepét. Nemcsak megérti, hanem igényli is. Nem véletlen, hogy a szezonvég két legnagyobb sikerű színdarabjában a mozdulatnyelv a beszéddel egyenrangú jelentőségre emelkedik. A roninok kincsében a kifejező mozgás nemcsak végigkíséri, hanem gyakran helyettesíti a beszédet.”¹²

1936 őszén nemzetközi színházi kongresszust rendeztek Bécsben, ahol a Nemzeti Színház társulata *A roninok kincse* bemutatásával képviselte a magyar színházművészetet. A rendezvény keretében szervezett szcenikai kiállításon Jaschik Álmós díszlet- és jelmeztervei is bemutatásra kerültek, s Németh Antal előadást tartott Kállay darabjának rendezői problémáiról.

A hazai sajtó általában pártállástól függően lelkesedve vagy éppen elutasító hangon fogadta Németh Antal rendezéseit, s ezúttal sem tagadta meg önmagát. Egyes lapok bukásról írtak, egyesek lelkesen szóltak a vendégszereplésről. Néhány lap az objektivitás szándékával közöl kiemeléseket az osztrák kritikákból. A Nemzeti Újság szeptember 11-i számában olvashatjuk: A Neue Freie Presse így ír: „Magyarország reprezentatív színpada magas művészi színvonalú, különösen érdekes estét nyújtott ...” A Die Stunde azt írja: „Mindenekelőtt lényeges ebben az előadásban a scenika, a vizuális elem. A Nemzeti Színház igazgatójának rendezése a japán színház mozgásformáinak stilizált visszaadásában különlegesen alkotott. A színészek nemcsak az ábrázolandó szerep feladatát, de a japán stílust is bámulatraméltó következetességgel valósítják meg.” ... A Neues Wiener Journal szerint „már maga az előadás stílusa is, amely minden szót pantomimikailag megmagyaráz, a japán színházművészet kitűnő európai fordításának nevezhető. Így egy nagyon színes, szokatlanul erős egzotikus vonzóerejű festményt ka-

punk.”¹³ A Magyar Hírlap Rudolf Lothar bécsi kritikájából idéz: „... a japán színházi stílus kitűnő átültetése volt az előadás.”¹⁴

Gyémántpatak kisasszony

A Nemzeti Színház 1936/37-es évadjának második bemutatójára szeptember 25-én került sor. A *Gyémántpatak kisasszony* című kínai mesejáték *Hsiung Shin I.* – a londoni kínai követség sajtóattaséjának – munkája. A darab közel hétszáz előadást ért meg az angol fővárosban, s feltehető, hogy Németh Antalt is ez indította a darab bemutatására. Németh *Kosztolányi Dezső* bravúros fordításában, *Ránky György* kísérőzenéjével, *Jaschik Álmos* szcenikus közreműködésével, *Milloss Aurél* koreográfiájával – tehát a korábban is nagy sikerrel együttműködő alkotókkal – rendezte meg az előadást.

Alig egy hónappal az évadnyitó társulati ülés – és nem sokkal a színház bécsi vendégjátéka után – már színpadkészen állt a darab. Mindez csak azért vált lehetségesé, mert azok a szereplők, akik játszottak a fél éve bemutatott japán tárgyú darabban megismerték és elfogadták Milloss alkotói munkamódszerét, stílusát.

Noha a *Gyémántpatak kisasszony* előadói követelményei nagyjából azonosak a Kállay mű kívánalmaival, a kínai darab még stilizáltabb és még finomabb mozgást és gesztusrendszert követel a színészektől. Milloss Aurél szíves hozzájárulásával a Függelékben közöljük a koreográfus tanulmányát a tárgyról, amely A Színpad 1936. évi 5–6. számában jelent meg: Gyémántpatak kisasszony – Kis kínai színház Budapesten – címmel.

A *Gyémántpatak kisasszony* rendezői példányának első oldalán található kézírásos bejegyzésből arról értesülünk, hogy az első olvasópróbát 1936. augusztus 18-án 1/2 11 órakor tartották.¹⁵ Ekkor még (és sajnos később sem) írták be minden szerep mellé az előadók nevét, de a tánc- és színházkutatás számára, még így hiányosan sem érdektelen e dokumentum közlése. (A kézírásos bejegyzéseket zárójelben közöljük.)

Wang Yun Ő Kegyelmeisége, miniszterelnök	(Gózon Gyula)
Wangné, a Chen-családból, felesége	(Berky Lili)
Su, a Sárkányvezér, legidősebb vejük	(Lehotay Árpád)
Wei, a Tigrisvezér, második vejük	(Abonyi Géza)
Arany Patak, második leányuk, Su felesége	(Lánczy Margit)
Ezüst Patak, második leányuk, Wei felesége	(Ághy Erzs)
Gyémánt Patak, harmadik leányuk	(Bajor Gizi)
Komorna (beszél)	
Hsieh Ping – Kuei, kertész	(Uray Tivadar)
Öreg kérő	(Pethes Sándor)
Kérők ... 1–2–3–4	
Kocsis	
A Napnyugati Birodalom Királyi Hercegnője	
Ma Ta	
Kiang Hai szárnysegédei	
A Hercegnő udvarhölgyei	
Mu	
Őr 1–2	

Hóhér (+2 néma segédje)	
X. Y. Ő Kegyelmeassága, külügyminiszter	
(Egy taoista pap)	
(Egy inas Wangnál)	
(Egy hírnök)	
(I. szolga, Wangnál, beszél)	
(II. „ „ „)	
(1. „ napnyugati „)	
(2. „ „ „)	
Ernyővivő, néma szolga, Wangnál	
(„Kar” – vivő, szolgálónő, néma, Wangnál)	
(1. katona, Wangház-beli)	
(2. „)	
(3. „)	
(4. „)	

Történik a régmúlt időkben, Kínában és a Napnyugati Birodalomban.

A szövegeknyvben azt olvashatjuk: „Kellékesek, kínai és napnyugati szolgák, stb. ...” Ez néma szereplők sokaságát jelenti, akik a kínai színházból ismert pantomimes mozgású figurákat alakították, s stilizált mozgásukkal erősítették a darab kínai jellegét. Magyar Bálint – korábban már idézett könyvében – feltételezi, hogy a *Gyémántpatak kisasszony* bemutatásával „a színház A roninok kincse sikerére szeretne ráduplázni.”¹⁶ A kutatónak talán igaza van, talán nincs. Mindenesetre érdekes, hogy ebben az előadásban már fellépett és a főszerepet játszotta *Bajor Gizi*, a korszak első számú színházi csillaga. Ez nem csak azt jelentette, hogy valóban sikeres volt az előző évad stilizált játéka, hanem hogy Millos munkája nagy szakmai érdeklődést keltett. Az ünnepelt művészek is ki akarták próbálni a koreográfus iskoláját, stílusát.

Millos Aurél így emlékezett 1982-ben Bajor Gizire és pályatársaira: „A Gyémántpatak kisasszonynak Bajor Gizi volt a főszereplője, és vele nagyszerűen tudtam dolgozni, mert ő is – mindig mondtam – egy elveszett táncosnő volt. Hogyha táncosnő lett volna, akkor nagy magyar balerina lett volna. Mindenesetre nagyon szimpatikus atmoszféra keletkezett közöttünk és a Nemzeti Színház emberei között. Sokat dolgoztam és mindenki akart nálam táncolni ...”¹⁷

A sajtóban már a bemutatót megelőzően gyakran jelentek meg híradások a készülő előadásról, sőt a Színházi Életen kívül a napilapokban is találhatók próbafotók. Igaz, a felvételek többsége beállított helyzeteket rögzített, de a rendezői példány ismeretében „újranezések” igen tanulságos. Lebilincselően érdekes például a szövegkönyv és az előadásfotók együttes vizsgálata. (Az OSZK Színháztörténeti Tárának fotógyűjteményében megtalálható az előadás fotódokumentációja, KA 1250–1297.) A szövegközi megjegyzések, a gépelt oldalakkal szembeni üres lapokra rajzolt skiccek és feljegyzések alapján akár feliratozás nélkül is azonosíthatók a jelenetek. Így a KA 1297 jelzetű kép és a rendezői példány 15. oldalán Weinek (az egyik negatív szereplőnek) a szövegösszefüggése nyilvánvaló. A fényképfelvételek tanúsága szerint is úgy alakították ki az előadást, hogy a gesztusok, a helyzetek mintegy magyarázzák, szinte némajátékként elmesélik a történetet.

Néhány fotón – a főrendezői példány skiccei segítségével – azonosíthatók a szereplők. A térrajzokon ugyanis szerepel – elsősorban a stúdiósok, tehát – a néma szerep-

lők családneve. Így amit nem lelhetünk fel a színlapokon – amit a rendezői példány szerepeztése sem tüntet fel, de a térrajzokon feltünteteti a táncosok nevét – leolvashatjuk a fotókról; azt, hogy kik vettek részt a produkcióban. Így azonosíthatjuk a *Téri* fivéreket, *Arvédot* és *Tibort*, *Pásztor Jánost*, *Orbán Gábort*, *Vadász Dénest* és *Sárdi Mártont* is.

A „Hóhullás ünnepe” az első felvonás dramaturgiailag fontos jelenete volt. A rendezői példány bejegyzése szerint hatvan másodpercig tartó szcénában Wang miniszterelnök mindössze ennyit mond: „Pompás bor. Kérünk még.” A szerzői utasítás: „Gyémántpatak újra tölt s az előbbi játék ismétlődik. Közben két széket előre vittek, s a színpad jobb és bal előterébe állították. Ezután két fehérszakállú öreg taoista öltözékben belép jobbról és balról. Jobb kezükben egy-egy begöngyölt fekete zászlócskát tartanak, baljukban pedig lófarok korbácsot. Fölsegítik őket a székekre, kibontják zászlóikat, erre apróra tépett papírdarabkákká hullanak ki belőle. Miután ez megtörtént, lesegítik őket a székekről, ugyan ott távoznak, ahol bejöttek. A székeket a Kellékesek a helyükre teszik.”

A rendező és a játékmester megjegyzése „ziffer” jellel kezdődik a szemben lévő üres oldalon. No. 8. A hóhullás. Második ivással egyidejűleg

Kellékes [Wangnének komorna kendőt hoz | Kellékes hóhullás után, kellékesek székeket vissza és balra mennek.

A rendezői megjegyzéseket természetesen „térrajz-szerűen” jegyezték be a szövegkönyvbe, s a szerzői utasítás mellett is találunk kéziratos bejegyzést: „felcsoportosulás zene alatt, felállás egy vonalba, tüszentés, hódobás”.

A hatvan másodperc alatt egy pillanatig sem „áll” a színpad. A néma szereplők helyváltoztatását, kellékmozgatását, a sürgés-forgást ellenpontozza a következő jelenet kimért ceremóniája, hiszen ekkor kerül sor a mesék alapszabálya szerint a főhős második próbatételére.

A napi sajtó a kuriozitásnak kijáró érdeklődéssel fogadta a bemutatót, bár néhányan – főképp Németh Antal ellenlábasai – túlságosan is koreografikusnak találták az előadást. Révész Mihály, a Népszava kritikusa kifogásolta például a sok játékot: „Díszletek nincsenek, a kellékeket is játékkal pótolják a színészek, akik minden színpadralépésükkor nemcsak bemutatkoznak, nemcsak azt mondják, hogy közben mi történt velük, hanem azt is, hogy mit szándékoznak csinálni. Érdekes a játék, de állandóan és mindvégig erősen hangsúlyozza a primitívseget meg a groteskséget, amíg egészen fárasztóvá válik.”¹⁸

Orbók Attila viszont az Esti Újságban éppen az előadás játékoságán örvendezett: „Németh Antal rendezése színes és ötletes, Jaschik Álmos színpadi képe és kosztümjei álomszerűen szépek, Ránky György muzsikája stílusos és sok humor is van benne, Milloss Aurél koreográfiája csupa exotikum és amellet mulatságosan groteszk – az előadás pedig teljes egészében kitűnő.”¹⁹

A Budapesti Hírlap munkatársa így informálta olvasóit: „A Nemzeti Színház előadása Németh Antal rendezésében és Milloss Aurél koreográfiájában az eredeti kínai játéktílust igyekszik lényegében visszaadni. A rendezés igyekszik kihasználni a tréfás kínai mesejáték humoros lehetőségeit és ezért már az egyes figurák beállítását, valamint a játék alaptónusát is groteszkre vette.”²⁰ Kárpáti Aurél pedig – Németh Antal egykori fegyvertársa – mindent és mindenkit jónak talál – az előadás egészének kivételé-

vel, mert a rendezés Németh Antal munkája volt. „Különben az előadás szereplői jobb ügyszóhoz méltó buzgalommal adják tehetségük javát. Kiváltképp elismerés illeti — Bajor Gizi mellett — Urayt, Gózzont, Berký Lilit, Ungváryt és Várkonyi Zoltánt. A színpadkép- és jelmeztervező Jaschik Álmós, a játékmester Milloss Aurél, a zeneszerző Ránky György ugyancsak stílusos munkát végzett. Ellenben Németh Antal rendezésében szervezetlenül kettészakadt az orosz—kínai stílus s csupán a spektakulum közös ürességében találkozik.”²¹

Úgy tűnik, ismét csak A Színpad című folyóiratban találkozunk valóban elemző értékeléssel, amelyben a kritikus kellő objektivitással vizsgálja az előadás egészét. (E kritikát a függelékben Milloss Aurél tanulmányát követően adjuk közre.)

Milloss Aurél ötven év távlatából is egyik legkedvesebb színházi munkájaként tartja számon a *Gyémántpatak kisasszony* színrevitelét. „... nagyon poétikus munka volt, sok mindent meg lehetett valósítani és ki lehetett próbálni” — mondotta 1986-ban telefonbeszélgetésünk alkalmával.

A velencei kalmár

Bárdos Arthur Nagymező utcai Művész Színházának életrehívása az 1936-os évad egyik jelentős eseménye volt. Az igazgató-rendező új intézményében öt részes világirodalmi ciklust tervezett a következő programmal: Shakespeare: *A velencei kalmár*; Scribe: *Egy pohár víz*; Molnár: *Liliom*; Shaw: *Barbara őrnagy*; Bruckner: *Bűnözők*.

Bárdos színházába sok helyről szerződtek a művészek. A pályakezdő fiatalok (például Bulla Elma és Básti Lajos) mellett neves, befutott aktorok is jöttek (közöttük találjuk a Nemzeti Színházról az előző évben megvált Rózsahegy Kálmánt, s az évadnyitó előadás tragikus szerepére szerződött Gellért Lajost).

Németh Antalhoz hasonlóan Bárdos Arthur is az újító szellemű, színházteremtő rendezők csoportjához tartozott, de az ő színházi esztétikája Sztanyiszlavszkij eszményéhez állt közelebb. Nem véletlen, hogy új színházának nevét is az orosz rendező moszkvai teátrumától kölcsönözte.

Bárdos Nagymező utcai színházától sokat várt a közvélemény, s különösen a színház- és évadnyitó előadástól, *A velencei kalmár* október 2-i bemutatójától.

Idézzük fel a rendező elképzeléseit: „A fény és árny játékos változása, rembrandti clair-obscur-je, elejétől végig ez a hatalmas költemény. Sokkal inkább vígjáték, mint tragédia. A költő szándékai kétségtelenek. Az, aki a vidám elemek szinte szükségszerűnek vélt fel-felcsillantása mellett is olyan kristálytisztán tudta megzengetni a tragédiát, mint a Hamlet költője, nem akarhatott tragédiát írni úgy, hogy a színdarab két legfőbb szolamából — a kérő-komplexumból és az utolsó felvonás bűbájos belmonti éjszakájából — egyszerűen kihagyta a tragikus hőst, Shylockot ... Kétségtelen, hogy Shylock komor alakja csak a harmadik szolamot játssza itt és szerepe alig több ebben a regényes vígjátékban, mint a vidám elemeké a shakespeare-i tragédiákban.

A Művész Színház előadásának sarkpontja semmi esetre sem a Shylock-tragédia, de sokkal inkább az a vidáman zengő farsangos Velence, melynek semmirekellő, kedves argonautái kalandos útra kelnek Portia aranygyapjáért és — hozományáért.

A játék sötét szelleme, Shylock, csak annyira zsidó amennyire alakjának színezé-

séhez az írónak erre szüksége van. Ha barlanglakó volna, mint Caliban, vagy fattyú, mint Edmond, akkor múltjának, eredetének ezekből az elemeiből kapná színeit, Shakespearet a műve alapján zsidó-ellenesnek nyilvánítani annyi, mind például fattyú-ellenesnek egy egész sor más darabja nyomán. Ő palettája gazdag színeit elsősorban a megalkotandó alak jelleméből merítette, de ezentúl aztán felhasznált minden színárnyalatot és ezer érdekes vonást a milióból bányászott napfényre. De nyomban meglátta az így nyert sötét színek ellenképét is és ő, aki állítólag nem is látott zsidót világéletében, amennyire mélyen markolja meg a zsidó tragikumot, éppenúgy megtalálja nyomban az elnyomatásból következő eltévelyedések mélyen emberi indokolását és mentségét is.

Mint sötét, lidérces felhő vonul át Velence holdfényes egén Shylock tragédiája, aztán ismét kiragyognak a csillagok a szerelmet páرزó, édes éjszakában. Shylock minden vérző emberségével is csak mese-alak, amint komor árnyéka ráterül Velence vidám népének életére, majd nyom nélkül elvonul fölötte.

Az egészen ezt a mesészerű hangját szeretné a Művész Színház küszöbön álló előadása — szemben a hagyományos előadások naturalizmusával — megcsendíteni.”²²

Bárdos nyilatkozatában a darab költői, játékos elemeit hangsúlyozta. 1936-ban azonban a hivatalos politika által támogatott, egyre erősödő antiszemita légkörben mindenképpen tettek számított a Shakespeare darab színrevitele. A Művész Színház az 1936. október 2-i évadnyitó előadáson a következő szereposztásban vitte színre *A velencei kalmár*-t:

Portia	Bulla Elma
Nerissa	Beöthy Lídia
Jessica	Erdős Ilona
Antonio, velencei kalmár	Fenyő Emil
Bassanio	Báthly Lajos
Gratiano	Békéssy István
Lorenzo	Ilosvay Ferenc
Velencei doge	Harsányi R.
Marokkói herceg	Nagy György
Aragóniai herceg	Pártos Gusztáv
Shylock	Gellért Lajos
Öreg Gobbo	Rózsahegyi Kálmán
Lancelet Gobbo	Peti Sándor
Tubal	Darvas Ernő
Salanio	Hoykó Ferenc
Salarino	Pethő Zoltán
Írnok	Hollósy J.
Udvarhölgy	Bornemisza E.
Stephano	Losonczy Z.
Díszlet—kosztüm	Gara Zoltán
Zenekíséret korabeli motívumok alapján:	Fischer Sándor
A Karnevál jelenetben a Szentpál és a Troyanoff iskola növendékei vesznek részt.	
Koreográfia:	Milloss Aurél
(A művet <i>Hevesi Sándor</i> fordította, rendezte: <i>Bárdos Arthur</i>)	

A bemutatót követően a sajtó a lapok politikai pártállása szerint értékelte a produkciót. A vélemények elsősorban Gellért Lajos Shylock alakítása körül polarizáló-

tak. A szembenálló értékelések azonban egy dologban nem ütköztek: minden kritika kiemelte az ún. karnevál jelenet nagyszerűségét és szépségét. Még a Virradat antiszemita hangú kritikája is így értékeli a táncképet: „... Egyebekben a nagy színpadi kísérletként beharangozott Velencei kalmár egy igen jó és kellemes előadással kárpótolta a kísérletektől általában idegenkedő közönséget. A megszökött lányát kétségbeesetten kereső apa kétségbeesett ödöngésekor – Milloss nagyszerűen beállított forgószínpados karnevál jelenetét – hatalmas tapssal honorálta a szakértők és álszakértők által zsúfolásig megtöltött nézőtér.”²³

Bárdos Arthur ekkor dolgozott először Milloss Auréllal, de munkakapcsolatuk nem fejeződött be ezzel az egyetlen produkcióval. Az ő színházában került bemutatásra később a *Magyar Csupajáték*, s a koreográfus itt szeretne volna bemutatni *A csodálatos mandarin*-t.

A *velencei kalmár* és a *Gyémántpatak kisasszony* próbái nagyjából azonos időszakra estek. A Művész Színház produkciójában nem vettek részt a stúdió növendékei, hiszen őket lefoglalták a nemzeti színházi próbák. Az egykori résztvevők és a színházi híradások szerint is a Szentpál-iskola és a Troyanoff-balettiskola növendékei táncoltak a karneváli jelenetben, s még egy-két olyan táncos, akiket a meghirdetett „próbatáncolás” alapján a koreográfus kiválasztott. Így került a táncosok közé Szabó Iván is. A felvételiéről és a próbákról így emlékezett 1981-ben: „A felvételin volt egy zongorista (Fischer Sándor karnagy, a kísérőzene komponistája és a színház zenei vezetője – K. Zs.) és Milloss Aurél. Valamit improvizálni kellett a kapott zenére. Már nem tudom, hogy mit táncoltam, de arra emlékszem, hogy egy nagyot ugrottam is. Valamiért tetstett amit csináltam, mert egyből a kiválasztott táncosok közé kerültem. Az előadáson azután Merényi Leával mi ketten vezettük a karneváli menetet, s Ortutay Zsuzsa két balett-táncossal – a nevüket már elfelejtettem – szólót táncolt. Ekkor dolgoztam először Milloss Auréllal. Nagyon nagy hatással volt rám. Úgy foglalkozott a legapróbb kis betéttel, mintha ezen múlna minden.”²⁴

Fischer Sándor zeneszerző és az előadás egykori karmestere így emlékezett 1986 tavaszán feladatáról, a próbaidőszakról és az előadásról: „A darabot egész különösen jó fordításban adták elő. Hevesi Sándor munkája annyira jól adja vissza a szöveg eredeti jelentését és zeneiségét, hogy szinte szárnyakat adott az embernek. Nem az volt a célunk, hogy korhoz kötött reneszánsz előadást hozzunk létre. Inkább a manierizmus kései szakaszának levegőjét próbáltuk felidézni. Bizonyos jelenetek, mint például Portia éjszakai kerti jelenete, egy kicsit romantikus felhangot kaptak. A menüettzene határozottan Haydn-kori muzsika. Mégis, az egész valamilyen egységes hangulatot árasztott, s ha én ezt vagy azt különböző stílusokba is soroltam, a muzsika és az előadás összhatásában egységes volt. Komoly létszámú zenekarra hangszereltem a muzsikát, és így is adtuk elő.

Millossal nagyszerű volt dolgozni, mert tudja a zenét – a muzsikás szakember színvonalán –, s hallatlanul invenciózus művész. A nagy karnevál önálló táncképe apró kis commedia del'arte mozzanatokkal szép Canaletto képre emlékeztetett.”²⁵

A Színpad című folyóirat 1936/5–6. számában ezt olvashatjuk a koreográfus munkájáról: „Milloss művészi képességeit Bárdos Arthur is igénybe vette, A velencei kalmár egyik jelentének beállításához. Az a jelenet, amelyben Shylock leánya szökése

után belevész a karnevál forgatagába, a rendező részéről is művészi érzékre vall, de a játékmester nagy technikai és pedagógiai felkészültségét is dicséri.”

A karneváli jelenetről ezideig csak a Színházi Élet 1936/42. számában megjelent sajtófotó áll rendelkezésünkre. A kompozíció 2:1 arányú horizontális beosztása, az azonos vagy rokon gesztusokkal mozduló alakok csoportosítása, az erővonalak iránya, tehát a teljes tánckép rendeződése valóban felidézi Velence festőjének képi világát. A pillanatfelvétel éppen az ellenirányban mozduló csoportok elrendezésével érzékelteti a tánckép mozgalmasságát, lendületét.

Millos Aurélnak ezek a legelső magyarországi színházi munkái stílus és hangulat-teremtő erejükkel hívták fel magukra a színházi szakemberek s a nagyközönség figyelmét. Mindezek az elkövetkező években főképp Németh Antal híres rendezéseinek egyik legfontosabb pillérét adták.

Függelék

GYÉMÁNTPATÁK KISASSZONY

Kis Kínai Színház Budapest

Hsiung a londoni kínai követség sajtóattachéja „Gyémántpaták kisasszony” címen eredeti kínai színpadi játékot írt az európai színházak számára. Hsiung játékát, természetesen az európai szem előtt tartva, a kínai színház jellegének épentartásával írta meg. Eredeti kínai színjáték a mi kontinensünk egyetlen színpadán sem állhatja meg teljes terjedelemben és valódi formájában a helyét. Még a mai modern Kínában sem kerülhet színre ősi formájában színpadi játék, egyrészt mert a művek szájhagyomány útján éltek tovább és irodalma nincs a kínai színháznak, másrészt mert a mai száguldó és ideges életformák nem tűrnék meg a hosszadalmas és fárasztó többnapos színpadi játékokat: így hát ma már csak a régi művekből még megmaradt, zárt egészet képező részletek kerülnek csak ősi formájukban a kínai közönség elé. Ezért Hsiung mintegy sűrített montázsát adja a kínai színjátéknak az európai felvonásszisztema szerint tagolt Gyémántpaták kisasszonyban. A szerző finom színpadi tehetségére vall, hogy túl a montázkészítés tényén, műve mint önálló színjáték is közel tud férközni hozzánk egységes cselekményével, lírájával, humorával és drámai értékeivel. Nem lehet célja ennek a cikknek a mű irodalmi méltatása, de fel kell a fenti tényt említeni, mert az eredeti kínai színjátékok nem a művel, hanem elsősorban a színészek játékával hatnak, míg Hsiung itt legalább is egy mondjuk „színpadi játékművet” alkotott. Ha tehát európai színház viszi színpadára ezt a darabot, akkor a színház nem kényszerül arra, hogy teljesen leutánozza a kínai színházat, mivel az európai színészekkel tökéletesen amúgy sem oldható meg. Az európai színészekből ugyanis hiányzik elsősorban az a boszorkányos tánc- és mozgáskultúra, valamint akrobatikai tudás, amely a kínai színészeket olyan erősen jellemzi. Nem is beszélve arról, hogy a nyelvi és orgánumbeli különbségek, faji tulajdonságok, stb. áthidalhatatlan távolságot alkotnak a két kontinens művészei között. De függetlenül a színészekről, az előadás minden néven nevezendő technikai külsősége is merőben más, mint az európai színpadoké. Például a kínai előadásnak elmaradhatatlan része a zene, de ez a zene európai hangszerekkel el nem játszható, európai füllel meg nem érthető. Másodsorban pedig színpadi kosztümjei európai anyagból és európai munkával elő nem állíthatók, de ha fölteszszük, hogy eredeti ruhákat importálnánk is, a mi színészeink azokban még esetleges speciális iskolázottság mellett sem tudnának megmozdulni. Hsiung játékának előnye tehát, hogy abban a kínai játék és egyáltalán a kínaiasság ízeit az európai módszerekkel tudja nyújtani.

Dr. Németh Antal igazgató rádöbbenve arra, hogy színháza közönségét milyen fontos ebben a merőben új exotikus játékstílussal, mint a kínai megismertetni, Hsiung darabját a budapesti Nemzeti Színház műsorára tűzte. Mert, míg az elmúlt szezonbeli Roninok kincseiben az európai író szemüvegén keresztül mutatkozott meg Japán, most a távol-keleti író látszólag át varázsolható a színpadra saját hazája, Kína és még hozzá hangsúlyozottan nem az írás, hanem inkább az igazi és

nálunk még ismeretlen abszolút színjátszás tükrében. Dr. Németh Antal rendezői elgondolása szerint rám, mint játékmesterre hárult az előadás előkészítése. Mindazokat a tényeket, amelyeket Hsiung darabjának előadási módjáról és magáról a kínai színjátszásról cikkem elején említettem, már munkám kezdetén, jóval a próbák megindítása előtt állapították meg, ez lévén az elindulás és az előkészítő munkálatok alapja. Ezek szerint nem utánozzuk le a kínai színházat, hanem a Gyémántpatak kisasszonyt a fent említett európaiasított alapon hozzuk színre, de természetesen mindig a kínai színjátszás sajátos modorára támaszkodva. Hsiung kéziratában több rendezői utalás van ezekre a játékmódorbeli különlegességekre. De nem elégedhetünk meg a szerző utasításával, mert a mű ezeken kívül óriási szabadságot és teret enged a stílus keretén belül működő rendezői fantáziának. Így hát játékmesteri munkámat egy meglehetősen *commedia dell'arte*-szerű elgondolással indítottam meg, mert hisz erre ma igazán a kínai színház adja a legtöbb lehetőséget. A kínai színpad ugyanis, — amely ősi formájában mint mondtam sem irodalmat, sőt színpadképet sem ismer, tehát nem állanak mellette az európai színház mai formájának segítőitársai, — a színész egyéniségét, játéktudását, képességeit állítja a játék homlokterébe és teljes súlyával annak vállaira, sőt lehet mondani lábaira nehezedik, mert táncot, mozgást, erős pantomimikus kifejezési formákat is igényel a szó és a zene, illetve az ének ereje mellett. Ezért abszolút színház tehát a kínai. Nem színház, hanem színház!!! A színészt állítja mindenek fölé és így az, mivel csak saját kifejezési eszközeire támaszkodhat, teste és lelke minden ízét teljes átéléssel kell, hogy a játék szolgálatába állítsa.

Az én nagy munkám itt kezdődött. A tavalyi roninok-beli első betörés után, amely még csak tapogatódzó lépés volt céljaik felé, most már bátrabban állhattam ki a szintetikus színjátszás (amelyben a különböző művészetek nem engedményekkel és bizonytalanul, hanem organikusan kapcsolódva szolgálják egymás céljait) felemelő eszméje mellé. A Gyémántpatak kisasszony előadása nem ismer díszletet, sőt úgyszólván még kellékeket sem. Magának a képzőművésznek feladata kimerül abban a tényben, hogy a hiteles kosztümöket európai színpadra áttervezze. Annál nagyobb szerepet játszik a zene (Ránky György megoldásában), amely szerves része az előadásnak. És mivel egy új *commedia dell'arte*-ról van szó, a színészek egyéni rögtönzéseinek is nagy szabadságot adtam a próbák folyamán, annál is inkább, mivel a kiváló szereplőgárda határtalan kedvvel és lelkesedéssel értette és érezte meg a számára új irányt. A kínai színház, valamint Hsiung játékának őszinte naivsága teljesen szabadjára oldotta játékmesteri fantáziámat. Nyugodtan alakíthattam tehát könnyeddé és játékosná az előadást dr. Németh Antal rendezői elképzelésének keretei között. Hogy magam a táncos műzsa köréből érkeztem, az természetesen az előadás minden ízében érezhető. De a kínai táncszerűség és Ránky muzsikája ennek ellenére nem lett kerékkötője az előadásnak, mert nem a kínos történeti hűség, hanem egy kívülről, felülről való mosoly jegyében született, ahogy mi Kínát látjuk (Kosztolányi Dezső fordítása). Így hát a végső eredmény és cél: derű és szívéllyesség. Így születet meg szívünk melegében és adakozó ötleteiből Hsiung Gyémántpatak kisasszonyának kibővült új formája (Bajor Gizi dala, Ungvári László hóhértánca, Somogyi Erzsí bordala, a katonák orosz tánca, az összekötő konferansz), amely, ha a kínai színházra emlékeztet is, mégis, bármily furcsán hangzik, gyökerében magyar. És reméljük utat mutat afelé az új színház felé, amely minden okoskodó színpadi megoldás fölé a színészt emeli a maga igazi és sokrétű emberi valójában.

Milloss Aurél

(A Színpad, 1936/5–6.)

Hsiung: „Gyémántpatak kisasszony”-a, a Nemzeti Színház második bemutatója, nem lépett fel európai értelemben vett irodalmi igényekkel. Az író nem a mondanivaló mélységére, hanem gazdag színészi játéklehetőségek nyújtására törekedett. A bájos mesének irodalmi kategóriákba való erőszakolása módszertelenség lenne, az egész produkciót csak a tiszta teatralitás, az abszolút játék szemszögéből, mint rendezői és színészi produkciót vizsgálhatjuk. ...

A Gyémántpatak kisasszony rendezése Németh Antal és az ő művészi elgondolását megvalósító Milloss Aurél érdeme. Azokat a művészi alapelveket, amelyeket Milloss A Színpad jelenlegi számában a Gyémántpatak kisasszony rendezésével kapcsolatban kifejt, teljes mértékben meg is valósította. A színpadi mozgásnak expresszív gazdagsága és művészi átélésen alapuló fegyelmezettsége nemcsak az előadás szempontjából értékes, hanem pedagógiailag és fejlődéstanilag is jelentős ered-

ményeket hozott. Ez az első komoly törekvés magyar színpadon arra, hogy a színészt kiemelje a naturalizmus művészietlen „természetességéből”, hogy az életvalóságot mint hazug művészi principiumot kizárja és hogy végre a színpadon is határt vonjon élet és művészet között. Eddig is láttunk elszórt kísérleteket ebben az irányban, de ezeknek sohasem volt elhithető erejük. A színészi mozgás nem lehet indokolatlanul más, mint az élet gesztustartalma, de a színészi feladatnak megfelelően gazdagabb, vagy szegényebb, sűrítettebb és intenzívebb, melodikájában és dinamikájában drámailag motiválnak kell lennie. Ez a mozgás azonban sohasem lehet igazán naturalisztikus, mert mértékét nem az „élet” szabja meg, hanem egy magasabbrendű „művészi” principium. Természetesen az erre való nevelés csak konkrét feladatokon történhet fokozatosan, mert nemcsak a színészt, hanem a közönséget is hozzá kell szoktatni. A Gyémántpatak kisasszony előadásának koreografikus elgondolása teljes mértékben sikerültnek mondható. Ez a produkció is igazolja, hogy a naturalizmus utáni színházban a színészi mozgás reformja csak a táncból és a tánc útján születhetik meg. ...

Színészi szempontból kétségtelenül a Gyémántpatak kisasszony volt az év első kimagasló eseménye. Nemcsak mint egyes színészek kiváló teljesítménye jelentős, hanem az egész együttes nagy színészi készséggel oldotta meg ennek a bizonyos fokig idegen stílusproblémának a nehézségét. Európai színész megszokta a díszletek és kellékek támogató segítségét és sokszor nem is vet rá súlyt, hogy ezek drámai jelentőségét játékaival is kiemelje. A kínai színház ellenben mindent a színészre bíz, a díszletet és kelléket is meg kell játszania. Tévedés azt hinni, hogy a kínai színház díszletek és kellékek tekintetében csak jelzésekre szorítkozik. Sőt, ellenkezőleg! Az európai színház rekvizitumai inkább tekinthetők jelzéseknek. A kínai színház minden mozzanatot a színészi játékba sűrít, és ezáltal a színész feladatkörét kibővíti. Ennek a játékstílusnak rendkívül nagy előnye az, hogy sohasem jöhet létre stílusbeli diszharmónia játék és díszlet között. A darab előadásának nagy jelentősége van, nemcsak a közönség nevelése szempontjából, mert új színészi lehetőségekkel ismertette meg a közönséget, hanem színészpedagógiai szempontból is, mert a színészeket intenzívebb átélésre készítette, amennyiben rájuk bízta a díszlet és a kellék szemléltetését is. Meg vagyunk győződve, hogy ennek hatása európai daraboknál is érezhető lesz, mert a színészek játékuikkal drámai mozzanattá fogják emelni a színpad vizuális elemeit is.

Az előadás színészi feladatát legtokéletebben Bajor Gizi oldotta meg, aki hangjában és mozgásában építette fel előttünk az egész díszletet. Kezében életre keltek a képzelt kellékek. Kétségtelen, hogy ez a legmagasabb rendű színészet, mert nemcsak idegen alakot, hanem holt tárgyat is meg tud eleveníteni. Az alakok vonalvezetésében azonban úgy találtuk, mintha a sötét színeket kissé sötétebbre festette volna, mint amennyire a darab világos alaphangja megengedte volna. Ezt az árnyalatbeli eltérést az alaphangtól csak zenei példával illusztrálhatjuk. Az *accelerando* előírás másképp valószínűsíthető meg egy *adagio* tételben és másképp egy *allegro* tételben. Nincsenek abszolút tempók és színek, ezek csak a feladat egészében kaphatnak meghatározott értelmet. A vígjátéki sírás más, mint egy tragédia hősnének zokogása.

Somogyi Erzsi sajnálatos színészi tévedés, vagy talán megmagyarázhatatlan gátlások áldozata lett. A szerepalakítás kiindulási pontja volt helytelen. Operettfigurát játszott, s ezáltal teljesen kiessett az együttesből.

Uray Tivadar kapta a Gyémántpatak legnehezebb feladatát. Különösen a lovaglási jelenetben válhatott volna európai közönség előtt neveltségessé, de művészi eszközeinek választékossága, biztonsága és komolysága Bajor Gizi méltó partnerévé avatták.

(A Színpad. 1936/5–6.)

Jegyzetek

1. MILLOSS AURÉL emlékezése Bp. 1982. (MTSz Archívumának hanggyűjteménye, TAHgy 2/85)
2. MAGYAR BÁLINT: A Nemzeti Színház története a két világháború között. Bp. 1977. p. 234.
3. NÉMETH ANTAL: Az ember tragédiája a színpadon 1933 után. (Kézirat) (OSzK Színház-történeti tár, kéziratgyűjtemény MS 29)
4. mint 1.

5. TÉRI TIBOR emlékezése. Bp. 1985. (MTSz Archívumának hanggyűjteménye, TAHGy 80/85)
6. PÜNKÖSTI ANDOR: A roninok kincse – A Nemzeti Színház bemutatója, Az Újság 1936. ápr. 25.
7. Budapesti Hírlap, 1936. ápr. 26.
8. KAÁN ZSUZSA: Farkas Ferenc táncművészeti emlékei. Táncművészeti Értesítő 1975/2. p. 33.
9. KÁLLAY MIKLÓS: A roninok kincse (Rendezői példány) (OSzK Színháztörténeti tár NSzR 146)
10. SZABÓ IVÁN emlékezése. Bp. 1983. (MTSz Archívumának hanggyűjteménye TAHGy 7/84)
11. mint 1.
12. A Színpad, 1936. 3–4. sz. Szemle rovat, p. 208–210.
13. Nemzeti Újság 1936. szept. 11.
14. Magyar Hírlap 1936. szept. 11.
15. HSIUNG SHIN I.: Gyémántpatak kisasszony (Rendezői példány) (OSzK Színháztörténeti tár NSzG 145)
16. MAGYAR BÁLINT id. mű, p. 264.
17. mint 1.
18. RÉVÉSZ MIHÁLY: Nemzeti Színház: Gyémántpatak kisasszony, Népszava, 1936. szept. 26.
19. ORBÓK ATTILA: Gyémántpatak kisasszony – Bemutató a Nemzeti Színházban, Esti Újság, 1936. okt. 3.
20. Kínai burleszk a Nemzeti Színházban – A Gyémántpatak kisasszony bemutatója, Budapesti Hírlap, 1936. szept. 24.
21. KÁRPÁTI AURÉL: Gyémántpatak kisasszony – A Nemzeti Színház bemutatója, Pesti Napló, 1936. szept. 26.
22. BÁRDOS ARTHUR: Portia és Shylock, Az Est, 1936. szept. 29.
23. ZÁMBORY ANTAL: Úgy mellékesen ... , Virradat, 1936. okt. 5.
24. mint 10.
25. FISCHER SÁNDOR szóbeli közlése Bp. 1986.

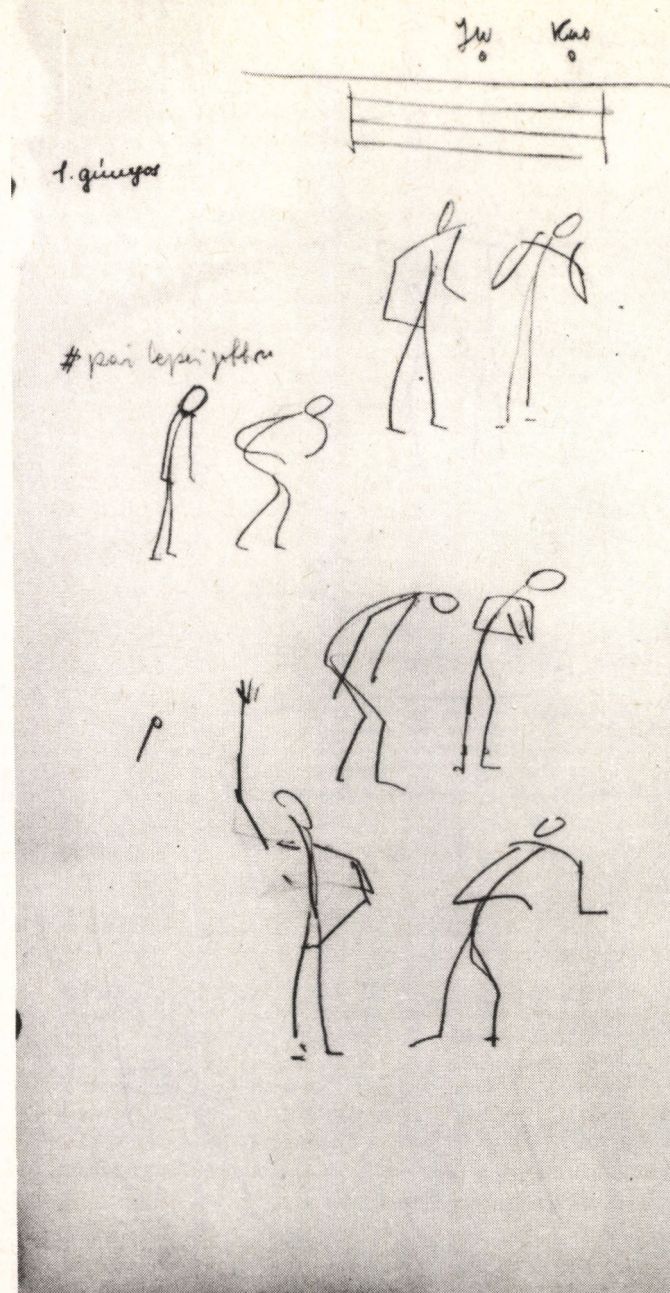
Art chorégraphique théâtral d'Aurél Milloss

Dans l'activité chorégraphique d'Aurél Milloss – tout comme dans l'ensemble de l'histoire de nos théâtres – les années 1936–1938 constituent une importante période. En qualité de chorégraphe, danseur et maître de jeu il prit part à la mise en scène d'importantes productions au Théâtre National, au Théâtre d'Art de Budapest, et au Théâtre en Plein Air de Szeged. Le présent article offre au lecteur les documents d'histoire de danse et de théâtre des pièces produites au cours de l'année 1936.

En mai 1935 Antal Németh fut nommé directeur-metteur en scène principal du *Théâtre National* de Budapest. Ce metteur en scène, éminent même au niveau européen, reconnut le talent du jeune chorégraphe, son adaptation à ses propres tendances théâtrales, et, à partir de 1936, l'invita sans cesse pour participer à ses mises en scène comme maître de jeu et chorégraphe.

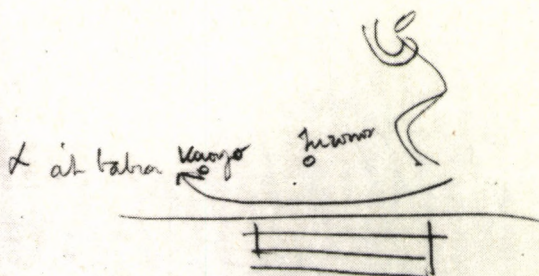
La saison 1935–36 fut close par la pièce de Miklós Kállai *Le trésor des Ronins*. (Metteur en scène: Antal Németh, musique: György Ránky.) La pièce qui se déroule dans un milieu exotique, japonais, obtint un immense succès, et la troupe du Théâtre National de Budapest présenta la même pièce au Congrès Mondial des Théâtres tenu en 1936 à Vienne. En 1936 Aurél Milloss prit encore part à la création de deux importantes productions. Fin septembre, au Théâtre National, il était maître de jeu – chorégraphe de la pièce de Li Shing intitulée *La demoiselle du ruisseau de diamant*, et dans le *Théâtre d'Art* d'Arthur Bárdos il composa la chorégraphie de la scène de carnaval dans *Le Marchand de Venise*. Au Théâtre National les interprètes étaient les artistes du théâtre, les étudiants de la Haute Ecole de l'Art Théâtral et les élèves du studio budapestois, de brève existence, de Milloss, tandis qu'au Théâtre d'Art dansaient déjà les élèves du studio d'Olga Szentpál et Troyanov, et non pas les danseurs „formés par lui”.

A la fin de l'étude est publiée, en tant qu'annexe, l'étude écrite par Aurél Milloss en 1936, intitulée „La demoiselle du ruisseau de diamant – Petit Théâtre Chinois à Budapest”.



1. Türelmetlenül, feszülten

* kímél meg ① at talra e



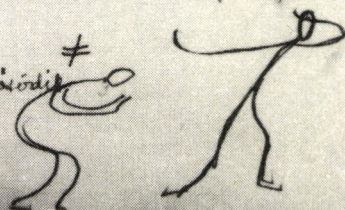
2. Főttokan, közel hajolva lassó, várakozóan

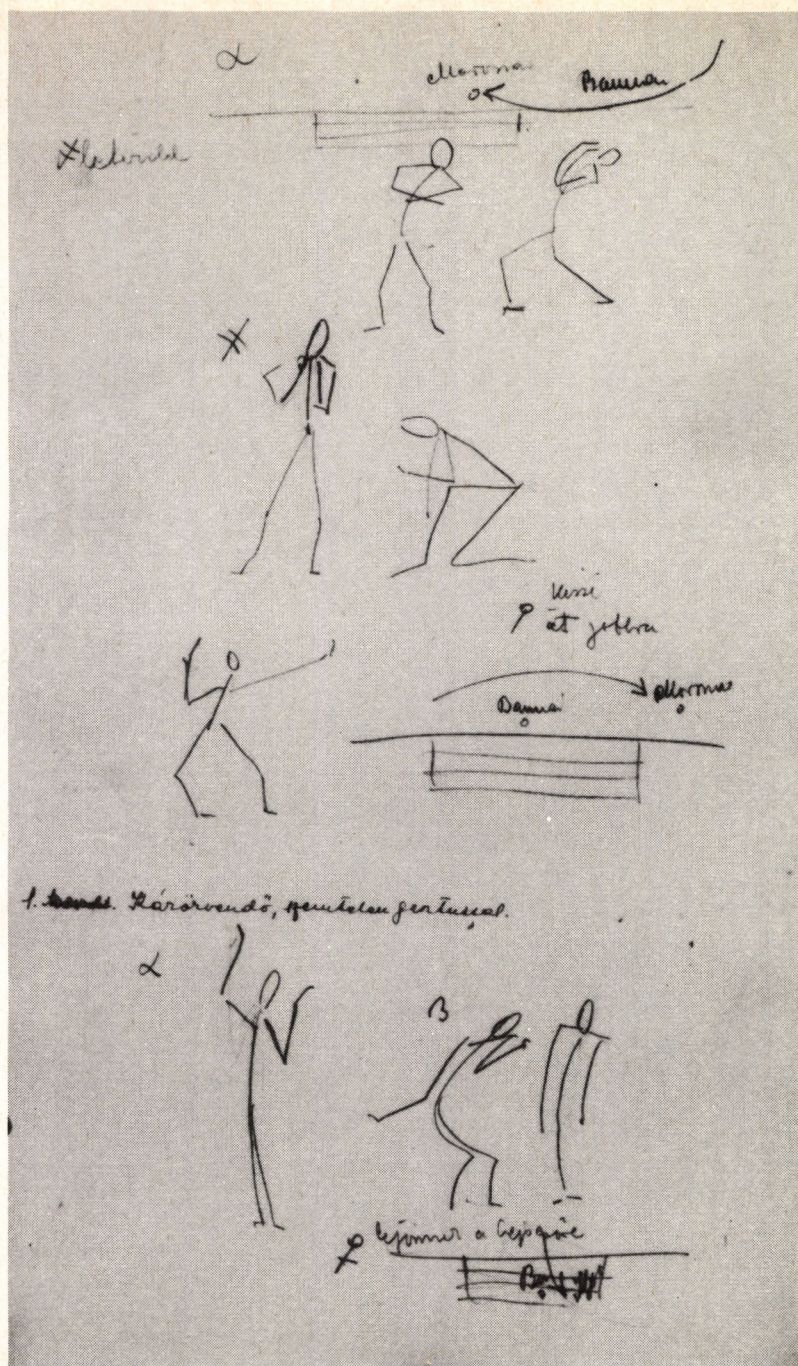


3. Megvárakoztatás a karugadgat, 7-ig, megismerje végre a titkot,
Lassó és Juranosuké vigonyát, de fél is a bizonyosságtól.

4. Meglepődés, gyönyörű csőcselít

5. Ápácsolat





VÁLTOZÁSOK A JELENKOR TÁNCMŰVÉSZETÉBEN I.

A modern tánc átalakulása

Tartósan jellemző az emberek társadalmi és egyéni mentalitására, hogy együtt élnek többfajta kijegecesedett fogalmi apparátussal, folyamatosan használják azokat, és nem veszik észre, hogy egyes elemeik jelentése fokozatosan megváltozik. Ez az észrevétlen módosulás azután mindaddig zavartalanul tart, amíg fel nem merül a kérdés: vajon ugyanarról van-e még szó? Hogy ez a jelenség a táncművészet világában is érvényes, azt a jelenkor gyakorlata és elmélete egyaránt megmutatja. Változatlanul használatos a *balett*, mint táncágazatot és műfajt, művet és nyelvezetet, technikát és társulatot is jelölő összetett fogalom; időközben egyetemessé vált a *modern dance* elnevezés, ugyan-csak ágazatot, stílust, nyelvet és technikát, de főként látásmódot is magába foglaló értelmezéssel. Továbbá: jó ideje egyre többfelé létezik a *néptáncművészet* ágazata, kategóriája is.

Közel negyedszázada mellettük mindinkább közhasználatú lett az USA-ban az „új tánc” (new dance), az „új hullám” (new wave) és a „következő hullám” (next wave) – együttvéve a *post modern dance* fogalomköre. Nyugat-Európában, elsősorban az NSZK-ban pedig a hetvenes évektől erőteljesen nyomul előtérbe a *táncszínház*-jelenség, s akkor a *mozgásszínház* fogalmának és gyakorlatának jelentkezéséről még nem is beszéltünk. Vagyis: miközben az ágazatok megőrizték viszonylag stabil helyüket és szerepüket, nemcsak bennük indult meg egyfajta változás, hanem új, többé-kevésbé ágazat-jellegű törekvések (és elnevezések) társultak melléjük. Közelebbről megtekintve mindez együtt a *táncművészet* fogalmát is többértelművé, szinte már bizonytalanná tette, illetve teszi.

Hogy az ilyen irányú változás miért és hogyan következett be, ennek kiderítése korunk táncművészetének továbbfejlődése és annak megítélése szempontjából sem lehet közömbös. Ez a vizsgálódás még nem zajlott le, azonban enélkül is bizonyos, hogy például a fogalom-gyarapodás összetett, szerteágazó *művészi folyamat* kivetülése. És hozzáfűzhetjük: valószínűleg ismét a tánc és a zene, a színház és a képzőművészet szorosán összefonódó, kétségtelenül ideologikus, filozófiailag motivált, végső fokon társadalmilag megalapozott át-, illetve megváltozásáról van szó – művészeti áganként természetesen eltérő színezettel. Ez a dolgozat – vázlatosan és kísérleti-jelleggel – ennek a komplexumnak kíván a táncművészet vonatkozásában a nyomába szegődni.

I. Noha a most következő esztétikai nézeteket közismertnek tételezhetjük fel, a vizsgálódást célszerű lesz mégis az *autonóm táncművészet* általános fogalmából elkezdni. Legfőbb vonásait tekintve a táncművészetet évszázadunkban tulajdonképpen napjainkig olyan – ágazatokat magába foglaló, az alkotás és az interpretáció egységé-

ben létező – művészeti ágnek tartjuk, amely személyes, ámde társadalmi érvényű ábrázoló, illetve kifejező funkcióját térben és időben, a történelmileg kialakított és változó karakterű motívikus mozdulatnyelvek révén valósítja meg. Az autonóm táncművészet egyidejűleg a *színházművészet* része, tulajdonképpen táncszínház. Szinte kizárólag a színpadon létezik, általában zenével (zenei kísérettel) és valamilyen (képzőművészeti jellegű) szcenikai apparátussal társul, ezért eredendően komplex művészeti ág. Lényege szerint jelenidejű és vizuálisan konkrét, plasztikus és egyben folyamat-szerű, s a klaszszikus indiai táncművészetet kivéve nyelve *nem* fogalmi karakterű. Ez utóbbi ábrázolásmódjának átfogó értelemben *szimbolikus* jelleget ad, amit fokoz a zenéhez kötődése. S mivel történetileg kifejtett ágazataiban alapvetően nem a köznapi élet mozdulatvilágával operál, egészét tekintve és hangsúlyozottan *stilizált*, ami – különböző mértékben – mind cselekményes, mind cselekmény nélkül műfajaira egyaránt érvényes.

E jelzésrendszerű karakterizáláshoz azonnal hozzáfűzendő, hogy az elmondottak a művészi tánc sok évszázados fejlődése során fokozatosan kristályosodtak ki, és a 20. században egymás mellett létező fő ágazataiban egyaránt megtalálhatók. – Az említett vonások összessége a balettművészetben a 19. század első harmadától (ahonnan az élő tradíció alapművei fennmaradtak), a néptáncművészetben pedig a 20. század középső harmadában alakult ki, a modern táncban viszont századunk első harmadában jött létre.

A táncművészet egésze az újkori Európában a „kezdetektől” nemcsak színház jellegű, hanem összetettsége folytán a zeneművészet részének is tekinthető. Ez a minősítés a továbbiakban aszerint motiválódhat, hogy az elsődlegesen táncmegoldású művészi produktum inkább a színjáték-szerű, vagy inkább a zenei ábrázolás, illetve kifejezés-mód felé közelít. Fontos továbbá, hogy a táncalkotás a számára születő vagy már meglévő (önállóan is egzisztáló) zeneműhöz kapcsolódik-e vagy sem. E két, csak teoretikusan „tisztá” pólus közötti ingamozgásnak azután egyaránt lehet esztétikai és történeti következménye is. Esztétikai például abban a tekintetben, hogy a táncműnek van-e cselekménye, s történeti annyiban, hogy például az adott művészettörténeti periódusban a cselekményes–színjátékszerű vagy a cselekmény nélküli, zenei jellegű táncos műformák kerülnek-e előtérbe.

Az elmondottakat szemléletesen példázza, hogy a balettművészet történetében a 18. század első felében a zenei, szvit-szerű műforma, második felében (főként Noverre munkásságában) a dramatikus-pantomimikus táncjáték, a ballet d'action uralkodott. A 19. század első felében született meg azután Nyugat-Európában e kettő (egyben a kodifikált-motívikus tánc és a kifejező pantomim) egysége: a romantikus balettdráma. Mindez a múlt század második felére kivirágzó orosz balettművészetben egy ideig folytatódott, illetve újratermelődött, majd művészi tetőzése idején, a Petipa–Ivanov, illetve Csajkovszkij–Glazunov korszak közepette a jelzett egység már meg is bomlott. A 20. század első felében ennek következtében került sor előbb a dramatikus-cselekményes táncjáték megreformálására (Fokin, Gorszkij és Massine munkásságában), majd a szimfonikus-cselekménytelen balett (Lopuhov, Massine, Nijinska és Balanchine „fokozatú”) megteremtésére.

A romantikus balett tartalmi és formai dekadenciájának ellenhatásaként ugyanekkor született meg és bontakozott ki számos dialektusában (új művészi tánc, szabad tánc, kifejező tánc, majd közép-európai tánc elnevezéssel) a *modern tánc*, amely azon-

ban nem alapvető műfajaiban, hanem frissen születő mozdulatnyelvében, csak az alkotások „után” kialakított és diszciplinált technikájában, főként pedig szemlélet- és ábrázolásmódjában különbözik a balettművészettől. (Hogy a sok stílusú modern táncban eleinte mindenütt a szölisztikus műforma állt előtérben, ez ebben a vonatkozásban másodrendű kérdésnek számít.)

S az összes ágazati differenciával együtt ez érvényes az 1930–40-es évektől kibontakozó *néptáncművészetre* is. Azzal a fontos sajátossággal, hogy a többé-kevésbé élő folklór globális karaktere, egyetemes társadalmi funkciója szerint a jórészt rituális formák, a hiteles tradíció „központi” folklorisztikus műfajai mintegy eleve garantálják már, hogy a néptánc a színpadon is komplex legyen, vagyis a táncon kívül a zenét, jelmezt és dramatikus színjáték-szerűséget is összegezze. (Az ágazatnak azonban a professzionális tolmácsolást biztosító egységes, minden variánsra érvényes, illetve érvényesíthető testképző technikája eddig nem jött létre.)

A felsorolt táncművészeti ágazatok között századunk középső harmadában fokozatos kölcsönhatás indult meg úgy, hogy az arányok helyenként és periódusonként jelentősen eltérhetnek egymástól. A művészi funkció és jelleg, valamint a táncnyelv motivikus karaktere azonban szembetűnően hasonló, s a variánsok ezen belül érvényesülnek.

Miközben az előbbi ágazatoktól sincs légmentesen elzárva, külön megvizsgálandó jelenség-csoportot alkot viszont a *jazz-tánc*. Ez – relatíve önállóan – főként a revü és variété színpadokon egzisztál, illetve az USA-ban kivirágzó musical műfajában játszik szerves alkotó szerepet; művészi jellege, motivikus nyelvezte fokozatosan és folyamatosan fejlődött és fejlődik, általában művészi táncágazat karakterét sem vitatják. Más jelenségnek, határesetnek minősül viszont a már kifejezéssel, esetleg ábrázolással teli, koreográfikus megoldású műkorcsolyázás, valamint a táncos virtuozitással, dekorativitással vegyített modern gimnasztika (azaz: művészi torna). Mindkettőt a táncművészet kisugárzó ereje, részben szemlélete és szerkesztésmódja hatja át, ezért egyes produkciói a művészet szférájába emelkednek.

E vázlatos áttekintés után újból kijelenthetjük, hogy a művészi tánc egészét joggal lehet „táncszínháznak” is nevezni. Mégis: a táncművészet művelői, reflektálói a legutóbbi évtizedekig ezt a szót nem, vagy korábban is csak elvétve használták. Jelentkezése óta azonban – és számunkra most ez a fontos – a fogalom tartalma fokozatosan és eléggé határozott irányban változott meg. Részben épp a táncművészettel *azonos* jelentése szorult mindinkább háttérbe, s ezt a kifejezést műfaji relációban „valami más”, a művészi tánc eddigi határait *átlépő* színházi jelenségre kezdték felhasználni.

Ami pedig a modern táncot követő post modern dance gyűjtőnévvel összefoglalt törekvéseket illeti, ezek között viszont – mint látni fogjuk – olyan vállalkozások, kísérletek találhatók, amelyek lényegük szerint már nem is sorolhatók a *táncművészet* hosszabb időn át érvényben lévő fogalomkörébe.

Mind a „táncszínház”, mind a post modern dance vizsgálata tehát jól rávilágíthat majd a szilárdnak tetsző fogalmi apparátus módosulására csakúgy, mint azokra a címben jelzett változásokra, amelyek a jelenkor táncművészetében kétségtelenül a legfontosabbak.

II. Ha a *modern tánc* megváltozásának menetét, jellegét óhajtjuk nyomonkövetni, célszerű lesz az „egészből” elindulnunk. Ennek érdekében először a század alapvető

táncművészeti ágazatainak *mai* helyzetét, mozgásirányait kell — ha csak jelzésszerűen is — számbavennünk.

1/A. A gazdag, megnövekedett és igen sokszínű *balettművészet* világában folyik a 19. és 20. századi tradíció (részint „korszerűsített”) művelése, és születnek az akadémikus-klasszikus nyelv bázisára építő kortárs balettalkotások is (a széles értelemben vett neoklasszicizmus). Folytatódik az akadémikus nyelv erőteljesebb kiegészítése, ötvözése a fentebb említett más táncművészeti ágazatok, valamint más mozdulat-szférák (akrobatika, gimnasztika, köznapi mozgás stb.) elemeivel, legutóbb a távol-keleti klasszikus tánc- és színházkultúrák formavilágával is.

1/B. Önálló kezdeményként, a színház- és zeneművészetek jobbára európai honosságu újítóinak ihletésére, valamint a népművészettel, illetve a távol-keleti színház-művészetekkel való találkozás hatására századunk második felének balettművészetében — Nyugat-Európában főként *Maurice Béjart* munkásságában — alakult ki a wagneri Gesamtkunstwerk koncepcióval összecsendülő komplex és totális színház, illetve táncművészet megteremtésére irányuló törekvés.

Mivel Béjart alkotói tevékenységéről aránylag tájékozottak vagyunk, e témában most nem szükséges elmélyedni. Álljon itt csupán annyi: Béjart nagyszabású színházi, aréna és szabadtéri produktumai egy részében nemcsak a mozdulatnyelvi sokféleség tűnik szembe, hanem a mozgásszférák mellett a beszéd és ének, a zene és hangeffektusok, a színészi játék és a pantomim, a díszlet-jelmez és a világítás együttes, elsődlegesen *rendezői* koncepciójú felhasználása. Nem alaptalanul merült fel tehát a minősítés: már nem modern balettről, hanem egy abból fejlődő táncszínházról van itt szó.

2. A sokféle stílusú *modern tánc* századunk utolsó harmadára részint megőrizte, folytatja és tovább fejleszti világosan kirajzolódó és elkülönülő áramlatait, részint ugyancsak kölcsönhatásban él a többi táncművészeti ágazattal, más mozdulatszférákkal. Emellett avantgárd újítói által „kilép” saját széleskörű mozdulatvilágából, és beépül valamilyen komplex színpadi kifejezésformába. Ennyiben „bővíti” a művészi ábrázolás eszközeit, illetve: „befelé” fordulva saját nyelvezetét mintegy felbontja, de mindezt a korábbiaktól eltérő művészi, vagy már nem is művészi felhasználás érdekében.

3. A mennyiségében és minémiségében gyarapodó néptáncművészet nyelve szerint annyiféle lehet, ahány etnikum (többé vagy kevésbé élő) táncfolklórja lép a színpadra. Művészi transzpozíciójában négy áramlat világosan elkülönül egymástól: a) a néprajzilag minél hitelesebb színpadi reprodukció; b) a tisztán saját mozdulatnyelvéből, valamint a folklór más ágaiból (népszokások, balladák, gyermekjátékok stb.) kibontakozó táncművészet megteremtésére irányuló törekvés; c) ugyancsak a korszerű kifejezés és karakter végett a más táncművészeti ágak elemeivel (technikájával) való szintetizálás, de megmaradva az autonóm táncművészet szférájában; d) más művészi táncágazatokhoz hasonlóan bekapcsolódás egyéb művészeti ágak (színház, TV) komplex alkotói vállalkozásaiba, s ennyiben az önálló ágazati karakter („pozitív”) megszűntetése.

III. Nem itt a helye, hogy megkíséreljük feltárni: együttvéve mi mindennek volt köszönhető az a hirtelen jött mennyiségi és minőségi felfutás, amely az USA táncművészeti életében az 1960–70-es években következett be. Annyi azonban kétségtelen, hogy a tánc-jellegű vállalkozások számának megsokszorozódása a hagyományos és nem hagyományos irányokban a tudományos-technikai forradalommal és annak az élet

minden területét valamiképp érintő – pozitív és negatív – hatásával, rohamosan megváltozó ember- és életszemléletével, elbizonytalanodott személyiségértelmezésével függhet össze. Számunkra mindebből most az a lényeges, hogy a balett mellett a század folyamán egyre inkább uralkodó helyzetbe került *modern táncban* „perdöntő fordulát” következett be. Miközben ugyanis a két alapvető ágazat, a balett és a *modern tánc* mind népszerűbbé vált és válik, az utóbbiban a *tagadás* tendenciája ütötte fel a fejét, majd burjánzott el.

A századközep „nagyjainak”: *Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidmann, Hanya Holm, Helen Tamiris*, illetve *José Limón, Paul Taylor, Erick Hawkins* és *Merce Cunningham* jónéhány tanítványa kérdőjelezte meg, hogy abban az irányban, melyet mestereik munkáltak ki, lehet-e még egyáltalán továbblépni? S ez a kétely szinte minden irányú volt: a szemléletet és a mondanivalót, a témákat és a cselekményt, a műfajokat és műformákat, a megjelenítés módját és stílusát, a zenével és a szcenikával való kapcsolatot, de különösképp a kifejtett motivikus mozdulatnyelvet, annak dialektusait, s a használatukhoz szükséges technikai variánsokat érintette, illetve vette célba.

A döntő impulzust ehhez a lépéshez még a felsoroltak közt szereplő és leginkább avantgárd beállítottságú mester, *Merce Cunningham* munkássága adta meg, „legharciasabb bajnoka annak a koncepciónak, hogy a tánc önálló művészeti ág, tehát nem szorul rá sem a zene, sem a keret-látványosság mankóira”, mivel a „tánc 'tárgya' maga a mozgás” – írja Anna Kisselgoff, a New York Times kritikusa¹. Az 50-es évek közepétől műveivel és elveivel Cunningham mintegy „felrobbantotta” az amerikai modern táncban addig érvényben lévő értékrendet. Olga Maynard, USA-beli tánc-történész erről a következőket írja: „Cunningham korszaka egy új formalizmus kora volt, és a módszertanoktól való tökéletes megszabadulás kora. Absztrakciója távol esett a humanista tánc irodalmi drámaiságától.”²

Hogy ez részleteiben miként festett, erről Jochen Schmidt NSZK-beli kritikus informál: „Ami miatt az európai és amerikai közönség felháborodott a 60-as évek elején, az nemcsak a táncos eszközök szárazsága és merevsége volt, hanem az, hogy *lemondott* a zene (vagy inkább a hang), a koreográfia és a színpadkép rétegeinek addig szokásos *egybeolvasztásáról*, valamint a koreográfia *domináns* szerepfeladatáról.” Cunningham egyes műveiben „... a koreográfia, hang és kép egymástól *teljesen elválasztott* rétegek, amelyek csak *véletlenül* kerülnek kapcsolatba egymással”, másokban „a koreográfia feloldódik egy Gesamtkunstwerk-ben, melyet jobb elnevezés hiányában színpadi happening-nek szoktak nevezni”.³ S a cikk a továbbiakban hangsúlyozza, hogy az alkalmi és anarchikus, pillanatnyi és szerkesztetlen „egység” *elvszerűen* is a véletlen szervező erejével és jegyében jött létre. Anna Kisselgoff egy New York Times Magazine-beli cikke szerint Cunningham „először fölfektet egy táblázatot, amelynek rublikáiba beírja azokat a különböző mozgásokat, amelyeket először saját maga próbál ki. Gyakran pénzfeldobással dönti el, hogy melyik mozgást használják, vagy például, hogy a táncosok a közönséggel szembe, illetve háttal álljanak, hogy egy táncari betétet férfiak vagy nők adjanak-e elő.” Ugyanakkor adott esetben, például az *Events* (Események) című előadásán „saját műveiből vett részleteket ad(at) elő folyamatosan vagy egyidejűleg, s ebben a szokatlan összefüggésben az azelőtt egészükben bemutatott koreográfiák gyakran felismerhetetlenné válnak, vagyis a nézőt új módon ragadják meg.”⁴

Aki tájékozottabb kissé a jelzett időszak USA-beli zene- és képzőművészeti életében, nem csodálkozik azon, hogy Cunninghamnek ehhez a törekvéséhez avantgárd zenészek és festők, mindenekelőtt *John Cage* és *Robert Rauschenberg* társultak. Együtt mentek ki „eseménynek” nevezett rendezvényeikkel a színházból például múzeumokba – közvetlenül igazodva az ott meglévő vagy kialakított képi, tárgyi és térbeli környezethez, lehetőségekhez, atmoszférához.

Cunningham követői és utánpótlása azután olykor már utcákra és terekre, felhőkarcolók lapos háztetőire vagy gyárak csarnokaiba vitték el saját produkcióikat. Ezekben leginkább mesterük mozdulati minimalizmusát folytatták-variálták úgy, hogy egyeseknél jelentés nélküli „tisztá játék”, másoknál pedig valamiféle (olyan, amilyen) közlemény és „szabad forma” rajzolódjék ki.

Cunningham nyomán indult el tehát a meghaladott tradícióvá, sőt folytathatatlan, mert életképtelen múlttá nyilvánított modern tánc *önfelszámolásának* (negatív antitézis jellegű) folyamata. Tulajdonképp ahhoz hasonlítható attitűddel, mint ahogy a 20. század elején a modern tánc úttörőinek a zöme – ismerve vagy nem birtokolva – elvetette a kiüresedett romantika miatt az *egész* balettművészeti tradíciót. Azzal a lényeges különbséggel, hogy napjaink legkövetkezetesebb „tagadói” viszont az önkifejezést vagy ábrázolást, tehát a művész illetve a művészet *teremtő* funkcióját, célját is (többé-kevésbé tudatosan) elutasítják. Talán Cunninghamé kivételével mindenfajta művészi hagyomány egyformán érdektelen számukra, és alkotói inspirációra sincs szükségük. Nem fordulnak tehát, mint *Isadora Duncan* és *Ruth St-Denis* ihlető forrásként például a műzene irodalomhoz vagy az archaikus képzőművészeti ábrázolásokhoz, de „nem fedezik fel” a maguk számára a különböző élő népi, illetve távol-keleti klasszikus táncművészetek mozdulat-tárait sem.

Mindezek semmibe vételével, azt vallva, hogy bármely mozgás lehet tánc – az „új hullám” előtérben álló képviselői jórészt az emberi test (vagy a valamiképp egymással kapcsolatba hozott emberi testek) részekre, illetve elemi részecskéire bontott minimális vagy arra redukált mozdulataiból: elmozdulásaiból, végtag-részek megmozdításából „gazdálkodnak”. Ezekből azután – szaggatottan vagy folyamatosan épülő – mozdulatsorokat, egymást követő-ismétlő, továbbvivő vagy tagadó periódusokat, esetleg a „fokozatokat átugró” mozgásképletek különböző fajtáit kreálják. Vagyis kisebb-nagyobb szerves struktúrákat vagy szervetlen halmazokat hoznak létre – mintegy a lehetőségek kimeríthetetlenségének elve jegyében. (Érdekes ideiktatni Lábán Rudolf azon nézetét, hogy „Ha a mozgás művészetté válik, akkor már tánc. Vagy pedig még nem tánc, és akkor nem művészet”.⁵

Ennek az irányzatnak – sok vonatkozásban egymástól eltérő úton járó – jellegzetes képviselői napjainkban is működnek. Olykor nagyobb társulatok alkalmi táncszerzőiként találkozhatunk nevükkel, de jobbra kisebb-nagyobb saját csoportjukkal (esetleg szőlisztikusán) tevékenykednek. Közülük *Trisha Brown*, *Lucinde Childs*, *Laura Dean*, *Douglas Dunn*, *David Gordon* egyre gyakrabban lépnek fel Nyugat-Európa táncfesztiváljai keretében is. (Nálunk csupán Gordon egy munkája: a *Beethoven and Booth* volt látható az Interbalett '85 alkalmából fellépő párizsi G.R.C.O.P. programjában, valamint az amerikai minimal-art útján járó, Hollandiában dolgozó *Krisztina De Chatel* estje a Budai Vigadóban.) – S most emeljünk ki a különböző eljárások közül személytől függetlenül egyet, amely a különösképp jellemző és exponált zenei, illetve képző-

művészeti törekvésekkel szembetűnően harmonizál. Hogy az említett, redukált mozdulatelemekből, „törmelékekből” a szerves vagy mesterséges kombinációk, sorok vagy folyamatok hogyan és milyen egymás utánban jöjjenek létre, ebben egyaránt szerepet játszhat a rögtönzés vagy a véletlen, a megadott vagy esetleg matematikai szám-rend, valamilyen ritmust adó-diktáló hangeffektus (ezt egyébként a kezek és a lábak is szolgáltathatják), megragadott vagy térben elhelyezett, felhasznált vagy kikerült tárgyak, eszközök beiktatása stb.

Nem nehéz felismerni ezen attitűd és eljárás mód rokonságát például az aleatorikus és a post-szeriális, a minimal és a concept-art muzsikával, illetve a tassizmus és a neo-dada festészetével, amelyekben a véletlenszerűség vagy épp a matematikai, adott esetben spekulatív jellegű konstrukció lépett a korábban alapvetőnek vélt művészi (ábrázolással vagy kifejezéssel szorosan és tudatosan összefüggő) kompozíciós szféra, illetve eljárás helyébe. Ugyanakkor szembetűnő az is, hogy ezek a zenei és festészeti-plasztikai tendenciák, s a nyomukban vagy velük együttjáró „tánc”-törekvések igen gyakran fonódnak össze a körülbelül negyedszázada (hasonló társadalmi és ideológiai okokból) jelentkező, majd divatossá váló, általában felhígított keleti vallásos-filozófiai áramlatokkal, azok meditatív, nirvána-centrikus vagy épp szollipszista variánsaival. Velük csakúgy találkozhatni, mint az ezeknek (is) hátatfordító mai „új egyszerűség”, „új tárgyiaság” tulajdonképpen szubjektív személytelenségével.

A személytelenség elfogadása vagy épp kultiválása persze többarcú, több forrású lehet. Különösen válságos, dinamikus periódusokban szokott előfordulni. Így például a 20. század „hagyományának” tekinthető weimari korszak művészeti-technikai laboratóriumának, a Bauhaus-nak egyik ezirányú törekvése is a színházzal és táncsal kapcsolatban. *Oscar Schlemmer* táncművészetéből ismert híres *Triadikus balettje* 1922-ben, illetve *Lábán Rudolf Titán* című alkotásának I. része 1927-ben már erre irányult, ezekben a táncosok csupán mértani formák, színek és minták mozgatóivá váltak egy logikusan megszerkesztett térben. Napjainkban pedig e tendencia talán legjellegzetesebb képviselője *Alwin Nikolais* tánc-, vagy inkább komplex látvány-színháza, amelyből társulata Budapesten 1969-ben adott izelítőt.

Amíg ez utóbbiaknál a személytelenség és a szerkesztettség szövetkezése uralkodik, az előzőekben említett, javarészt véletlen-vezérelte törekvéseknél viszont az „informal”-jelleg kerül előtérbe. Produktumaik ugyanis a megformált, tehát megkomponált műalkotásokhoz képest a „formátlanság” jegyében keletkeznek, léteznek. Illetve: el sem indulnak a formaképzés művészi útján, vagy mintha ezen az úton valahol ötletszerűen megállnának. Ezért is látszanak ezek az inkább műveletek, mint művek valójában műhelygyakorlatoknak. Kísérleteknek, amelyek az „anyag” természetét, a vele való bánásmódot, a technológiát kutatják, s az eszköz, a lehetőség, nem pedig a művet-teremtő formaelem jelleget érzékeltetik. Jól szemlélteti ezt a tevékenységet Debra Cash a „Tiszta mozgás” című cikkében: „Dean új alkotásában, a *Tympani*-ban a testhezállók fekete dresszbe öltözött táncosok a nehézségi erővel veszik fel a küzdelmet. Előbb a közönségnek háttal kuporognak, majd ... lassan felülnek. S amíg a táncosok szabad-lábukat az ég felé nyújtják, s közben törzsükkel elhajolnak, oly sokáig maradnak ebben a pozitúrában, hogy az szinte örökkévalóságnak tűnik ... Azután a táncosok egy nagy idom körül pörögnek apró köröket képezve ... Mozgásuk egyre eksztatikusabb. A sarokból indulva repülnek át a téren, mintha a színpad egyik végéből

a másikba szökkennének hatalmas ugrásaikkal. Ütemesen tapsolnak-dobolnak a levegőben, vagy egymásnak támasztott homlokkal állnak és emelik-csúsztatják lábukat ...”⁶

Hozzáfűzhetjük: az efféle kísérletezgetés, „bíbelődés”-szituációnak potenciális velejárója és tényleges haszna viszont, hogy rövid idő alatt, mintegy velük párhuzamosan jelentkeznek az ellenhatásai is. Az informalitáshoz képest ismét a tánchoz közelítő, mégiscsak művészet-szerű új formalizmus bonatkozott ki ezúttal is, sőt virtuóz koreográfiai formakezelés. Ezek képviselői már igyekeztek a műhelytapasztalatokat hasznosítani, és ismét táncműveket, olykor a tradícióval szintetizáló alkotásokat alakítottak ki. Ez utóbbi tendenciának legjobb, egyben a „post-modern”-ek dogmatizmusát is meghaladó legnevesebb képviselője *Twyla Tharp*, aki többek között a Joffrey Balettnek, az Amerikai Balettszínháznak és a New York City Ballet-nek is koreografált. (Dean is készített művet a Joffrey Balettnek – Cunningham után Dunn és Childs pedig a párizsi Operaház balettegyüttese számára.)

Ha tehát a jelzett ellenhatásokat is konstatáljuk, de jelentkezésüket nem becsüljük túl, akkor az elmondottakból a következő helyzetkép rajzolódik ki. Minden különbözőségük mellett a vázolt törekvéseket végső fokon egy olyan eszmei-alkotói álláspont, illetve magatartás köti egymással össze, amelynek hívei a való világtól vagy annak „makroszkópikus” méreteitől elfordultak, és figyelmüket a kvázi mikroszkópikus, mégcsak nem is egyedi, hanem az apró, kianalizált, elkülönített elemekre, illetve a belőlük képezett minimális struktúrákra irányítják. Ezáltal viszont – mindegy, hogy direkt vagy indirekt módon – tevékenységük *művészet* (illetve művészet teremtmény) jellegét csökkentik, zsugorítják. Azt is érzékeltetve így, hogy ez a tevékenységfajta – szerintük – manapság „ennyire” képes, illetve hivatott, mivel a művészeti ágak általában véve a korábbi átfogó, a lényegyet is magukba sűrítő értelemben „hatásképtelenné” váltak.

A terület, a jelenség vagy épp a látszat bővületében él, illetve rekedt meg a modern tánc amerikai ágazatától elfordulók – egymáshoz is lazán kapcsolódó – másik csoportja, amely esztétikai jellegét tekintve leginkább a képzőművészetbeli pop-arttal áll rokonságban (és valószínűleg a filozófiai pozitívizmus egyfajta kivetülésének tekinthető). Ezek a kísérletezők a mindennapok „élethű” megragadására és reprodukálására töreksenek. (Művelőik között *Don Redlich* és *Kei Takei* nevét említjük meg. *Edith Stephan* és *Cliff Keuter* 1–2 produkciója pedig Magyarországon is látható volt 1966-ban, illetve 1973-ban.) Úgy tűnik, összefoglalóan érvényes „irányzatokra”, amit a közismert filozófus-esztéta: Hermann István 1977-ben (egy a művészeti értékekről szóló vitán) így fogalmazott meg: a pop-art az összes művészi érték leépítése, bizonyos közvetlen népszerűségnek az elsajátításával. Igen, táncban ez azt jelenti, hogy a természetes, köznapi viselkedés, mozgások – a valóságos tárgyak és eszközök, a civil ruhák és a naturális szintér „egy az egyben” jelennek meg a színpadon. Még hozzá többnyire az átfogó igényű érték-rangsorolás és a „megváltoztatás” közbeiktatása nélkül, a valódi élet hangforrásai, igen gyakran a beszéd – vagy csak beszédfoszlányok – társaságában.

(Az irányzat több művelője kísérleteit azután a drasztikum és az alpáriság, vagy pedig az álomszerűség és misztikum irányába fejlesztette tovább. Nem látszik véletlennek, hogy leginkább ez a csoportosulás érintkezik az egyébként pontosan meg nem határozott „mozgásszínházak” világával.)

Mindezt láthatólag olyan céllal folytatják, hogy a produkció – amennyire csak

lehet — kerülje el a táncművészet bármelyik ágazatában felismerhető művészi megformálás mellőzhetetlen mozzanatait — a szelektálástól, sűrítéstől kezdve az idő- és térbeli kimunkáltság, a „megemelő” stilizálásig stb. Az alkotói tevékenység ugyanis — szerintük — csupán az adott „valóság-szelet” kiemelésére, kiválasztására vállalkozik, illetve korlátozódhat. A maga útján tehát ez a „valóság-reprodukálás” lényegében azonos karakterű a tradicionális *naturalista* ábrázolásmóddal, — egyben lemond a humanista eszmékkel átítatott művészi megformálás igényéről is. Pontosabban: a műalkotás adott méreteiben lehetséges értékelő, tehát a felület, a jelenség, a látszat *möge* is behatoló művészi ábrázolásról, kifejezésről.

Igaz, az ábrázoló effektus így létrejött „passzív” módja s így az alkotás-funkció valamilyen redukált fokon azért mégiscsak megmarad.

Ez utóbbi viszont azért hangsúlyozandó, mivel eszmei kiindulópontja objektíve és általában az a vélemény, hogy a jelenkor nemcsak súlyos, szinte megoldhatatlan problémákkal telített, hanem eredendően *áttekinthetetlen*. A társadalmi és természeti „valóságot” eszerint a létező táncművészeti ágazatok (a ráció áttételes művészi „közreműködésével”) a maguk stilizáló ábrázolásmódjával, szimbolikus mozdulatnyelvével sem képesek érzékletesen megjeleníteni. Vagyis ez az alkotóművészi attitűd tulajdonképpen nem más, mint a filozófiai agnoszticizmus sajátos, de egyértelmű objektivációja.

Bármennyire eltér is egymástól ezért a felvázolt két jellegzetes irányzat, összeköti őket — úgy vélem — a művészetek általános (végső fokon több évezredes) társadalmi és esztétikai funkciója iránti alapvető *szkepszis*, amelynek gyökereit bizonyosan a jelzett, korunkban eluralkodó „mindenirányú válság”-komplexumban lehet megtalálni. Igen, e művészek számára tulajdonképp nemcsak az ábrázolás és a kifejezés, hanem az emberek közötti kommunikáció vált napjainkban problematikusná, illuzórikussá vagy épp lehetetlenné. Sem a valóságnak, sem a műveknek eszereint nincs érvényes, illetve egyértelmű és viszonylag tartós jelentése, hiszen a valóság egésze alapvetően kaotikus, ezért racionális és irracionális eszközökkel egyaránt megragadhatatlan és megismerhetetlen. Legfeljebb sokfelől és sokféleképpen közelíthető meg, de csupán a felülete — sőt, a „szubjektív arculata”, azaz saját „visszaverődésünk” az, ami úgy-ahogy leképezhető.

A művek alkotói szemlélete, közleménye, érvénye és mindezek felfogása ily módon az egyetemes relativizmusban, a szubjektivitás útvesztőiben tűnik el. Minek tehát bárkinek is bemerészkednie ebbe a labirintusba? A József Attila jelezte „pokoljárás” ezúttal — elmarad.

IV. Az előző fejezet a modern tánc USA-ban kifejlődő két nagy antitéziséről szólt, amelyek az utóbbi évtizedekben keletkeztek, s részben elvirágoztak, átváltak, illetve stabilizálódtak. A színhely és az időpont ezúttal különösen lényeges, mivel a kiteljesedett amerikai modern tánc értékeivel épp az 50-es évek végétől kezdte Európa nyugati partjait mind nagyobb erővel pásztázni, s kontinensünkön előbb csak alkalmi, majd állandó és önálló hídfőállásokat létesített.

Ez a folyamat az egyes nyugat-európai országokban nem egyforma tempóban és nem egyenlő intenzitással bontakozott ki. Mindkét vonatkozásban szerepet játszott ugyanis, hogy az adott területen a balettnak, illetve a modern táncnak milyen élő ha-

gyománya volt, valamint, hogy abból a II. világháborút követő periódusban hol, mikor és mi minden fejlődött ki, illetve tovább?

A balettnek az érintett országok közül – mint ismeretes, – elsősorban Franciaországban van igazán nagy, több évszázados hagyománya. Angliában századunk folyamán, az 1930-as évektől bontakozott ki fokozatosan és újból a balettművészet, míg a témánk szempontjából fontos Hollandiában a két világháború között csupán a modern tánc létezett, a balett pedig a 40-es évek második felétől kezdett (iskolában és együttesekben) újrakonosodni.

A modern tánc Franciaországban igazából csak a legutóbbi egy-másfél évtizedben – kisebbrészt hazai, nagyjából amerikai erőkkkel – kezd meggyökerezni. – Angliában tartósan 1967-től, a London School of Contemporary Dance megalapításával (az amerikai *Robert Cohan* vezetésével) vette kezdetét. Mindez nem jelenti azt, hogy a legkülönbözőbb amerikai modern tánc társulatok időnként ne vendégszerepeltek volna ebben a két országban. Fogadtatásuk azonban – különösen az 1950–60-as évtizedben – még korántsem volt egyértelműen pozitív. A helyzet tulajdonképpen körülbelül másfél évtizede változott meg, s ebből nálunk a Ballett Rambert 1975. évi, illetve a párizsi G.R.C.O.P. 1985. évi vendégjátéka adott izelítőt.

Valójában Hollandiában született meg az első igazán erős amerikai modern táncos hídfőállás, amikor *Glen Tetley* 1962–1970 közti művészeti tevékenységével összefüggésben virágozott fel újra a balettel ötvöződő modern tánc. (Az ugyancsak amerikai, valamint fiatal holland mesterek közreműködésének eredményeit reprezentálta a Nederlands Dans Theater 1973-as budapesti vendégjátéka.)

Valamivel bővebben kell szólnom a következőkben arról, hogy a modern tánc európai szülőhazájában, *Németországban* a sokvariánsú ágazat amúgy is lassúdó fejlődését a náci korszak megszakította, illetve szétzilálta. Előbb vagy utóbb jónéhány vezető képviselője emigrált (időrendben *Yvonne Georgi*, *Hanya Holm*, *Kurt Jooss*, *Lábán Rudolf*), míg mások részben elfogadottan, de inkább csak megtűrten, háttérbe szorítva működtek még egy ideig (*Harald Kreutzberg*, *Mary Wigman*, *Valeska Gert*, *Gret Palucca*, a megszállt Ausztriában pedig *Rosalie Chladek*).

A fasizmus leverése után viszont – mintegy a szövetséges hatalmak volt megszállási zónái szerint – az NSZK-ban angol és amerikai, az NDK-ban pedig szovjet közreműködéssel a balettművészet nyomult előtérbe. Igaz, lassan-fokozatosan sor került mindkét Németországban a modern tánc valamilyen fokú újrászervezésére, de a viszonylagos újjászületés sokáig késett, illetve szinte kerülő utakra tévedt.

És itt a folyamat jobb megértése végett érdemes az egymást követő fontosabb eseményeket felidézni. A háború után néhány éven át folytatódtak Kreutzberg szólóestjei (Budapesten is újból fellépett, 1948-ban), az emigrációból visszatérő Gert pedig egy ideig kabarészínpadokon szerepelt.

Jelentősebb ennél, hogy Wigman 1945-ben nyitja meg újból iskoláját Lipcsében, Palucca pedig Drezdában. 1949-ben azután Wigman áthelyezi az iskolát Nyugat-Berlinbe, amely egy időre a német modern tánc egyik központja lesz, a Palucca intézet viszont a megszülető NDK reprezentatív állami modern tánc, majd táncintézményévé lép elő.

Ugyancsak 1949-ben nyílik meg újra a hazatelepülő Kurt Jooss Folkwang iskolája Essenben, amelyhez 1953-ig, majd 1963-tól ismét társulat is csatlakozik. (Megjegy-

zendő, hogy Jooss 1968-ban újból külföldre távozik.) 1951-ben Hollandiából tér haza Yvonne Georgi, s előbb Düsseldorfban, majd 1954–1970 között Hannoverben a színház balettigazgatója, 1973-ig ugyanitt a Zene- és Színházművészeti Főiskola táncotagozatának vezetője.

Úgy tetszik, a német modern tánc hagyományok felelevenítésére és folytatására a fentiek közül elsősorban s a legnagyobb hatással a Jooss névvel fémjelzett Folkwang iskola (s 1963-tól a Folkwang Ballett társulat) vállalkozott. Ehhez csatlakozott később 1971-ben a német kifejező tánc felújítására megszervezett Kölni Táncfórum, amely angol, amerikai és holland koreográfusok, illetve mesterek közreműködésével, különösképp a már korábban megindított „nyári akadémiák” segítségével a modern balett és a modern tánc egyre fontosabb NSZK-beli bázisává fejlődött – sőt, utóbb a modern „táncszínház” jelentős központja is lett.

Minderre úgy került sor, hogy – miközben a balett az említett területi eloszlásban és külső segítséggel a 20. század folyamán *először* virágzott ki (mindkét) Németország exponált nagyvárosaiban – csupán a 70-es években érkezett el valóban az ideje a *saját* modern táncos tradíció szelektív folytatásának, majd autonóm „továbbfejlesztésének”.

Ebből a szempontból viszont nem látszik feleslegesnek, hogy emlékeztessünk rá: a modern tánc német variánsainak többsége a század első harmadában *szólisztikus-önkifejező*, jórészt „polgári individualista” töltésű volt – irányzatként a hitleri Németország időszakában ezért is vált időszerűtlenné.

A weimari korszakban ettől eltérő irányban és szándékkal mindenekelőtt *Lábán Rudolf* dolgozott a maga progresszív, részben aktuális tematikájú és egyidejűleg metafizikus beállítottságú stílusában. Ezen belül jelentkezett a tánc, a hang és a szó kifejező eszközeit egyesítő *kollektív* formáival, mintegy arra törekedve, hogy a professzionista modern táncot a szólóestekről, a pódiumról a színházba vezesse át. – Az „új ünnepi forma” eszméje és Lábán más kultikus irányú gondolatai az antikapitalista „új közösség” megteremtéséről, valamint a „táncos világszellem” manifesztálódásáról viszont nem a színház felé mutattak. Laikusokból álló mozgáskórusai monumentális koreográfiáit (adott esetben a mozdulat- és szavalókórust összekapcsoló műveit) *szabadtéren* valósították meg. Ezek a produkciók valóban „túlmutattak” már pályatársai individualista indítékain. Ezért is próbálta-próbálhatta a náci rendszer a maga szociális demagógiájával összekapcsolva, tehát merőben más jelentéssel ezt a csoportos formát kisajátítani. Épp ez készítette az 1936-os berlini Olimpia után, 1937 tavaszán a szocialista-pacifista meggyőződésű Lábánt politikai emigrációba.

S akárcsak Lábán, korai munkatársa és tanítványa, *Kurt Jooss* is progresszív társadalmi álláspontból, ugyancsak a tánctradíciót megismerve és felhasználva, és szintűgy *kollektív* műformákban vállalkozott a modern táncművészet egyik válfajának kialakítására.

Érthető tehát, hogy a progresszív erők az NSZK-ban Jooss koreográfiai életművét, irányzatát és iskoláját a weimari Németország exponált, nemzetközileg is nagyra becsült haladó hagyományaként ítélték meg. Méghozzá a táncművészet eredendően *hazai* és hangsúlyozottan „*valóságközei*” örökségeként, amelynek tartalma és formája *semmilyen* kapcsolatba sem volt hozható a szabadtéri náci tömegrendezvények emlékével.

Ennek ellenére az említett önálló Folkwang Táncszínház a kedvezőtlen anyagi helyzet következtében csak 1951–1953 között működött. Az 1963-ban újjáalakult Folkwang Ballett viszont már csupán alkalmi társulat, amely az iskola végzős, illetve végzett növendékeiből esetenként, konkrét feladatokra áll össze. Valószínűleg ez a körülmény is hozzájárult ahhoz, hogy a Jooss repertoárt elsősorban a Kölni Táncfórum játssza. Másfelől, hogy az iskola koreográfus hajlamú volt tanítványai az NSZK egyéb nagyobb színházainál kezdtek dolgozni, s ott művészi munkájukban a Folkwang tradícióból indultak ki. Közülük egyesek, mint *Pina Bausch*, *Reinhild Hoffmann* és *Susanne Linke* azután a kibontakozó európai táncszínház irányába léptek tovább. Tegyük előljáróban hozzá: olyan irányba, amely több vonatkozásban, az egyes alapkérdéseket tekintve a korábban tárgyalt amerikai törekvésekkel mutat egyfajta rokonságot.

Ezekkel a vállalkozásokkal és általában véve az antitézis jellegű *táncszínház*-jelen-séggel a dolgozat következő részében foglalkozunk.

Jegyzetek

1. KISSELGOFF, ANNA: Hagyománytisztelet és megújítás. USA. 1983/40. szám. p. 47.
2. MAYNARD, OLGA: Gondolatok a korszerű tánc és a modern balett közötti hasonlatosságokról és különbségekről. Táncművészeti Dokumentumok 1984. p. 120.
3. SCHMIDT, JOCHEN: Ballett International. 1985/5.
4. KISSELGOFF, ANNA: i. m.
5. MILLOSS AURÉL: Lábán, XX. század, táncművészet. Táncművészeti dokumentumok. 1984. p. 92.
6. CASH, DEBRA: A „Tiszta mozgás”. USA. 1983/40. szám. p. 58.

CHANGEMENTS DANS L'ART CHORÉGRAPHIQUE DE NOTRE TEMPS

A côté des branches „traditionnelles” de l'art chorégraphique (ballet, danse moderne, danse folklorique) de 20^e siècle, le dernier quart de siècle vit apparaître de nouvelles dénominations et tendances qui marquent le changement dans l'art chorégraphique et ont en gros des rapport avec la transformation survenue aussi dans d'autres arts (musique, théâtre, beaux-arts). — Dans la première partie parue de cette étude en deux chapitres, l'auteur traite de ce processus les différentes variantes et phases de la *modern dance*, cherchant à mettre en lumière aussi le caractère idéologique-esthétique des changements.

Aux USA la danse moderne acquit au cours du siècle une position dominante et pendant la dernière décennie, par suite des activités de Merce Cunningham, le premier plan est occupé par la négation des domaines de danse artistique, par le renoncement à l'expressivité et au langage, le rejet de l'accidentalité et de la composition, et ce sous l'égide du caractère spéculatif et impersonnel. Tout compte fait cela conduisit à l'auto-liquidation de la *forme*, au fond de l'art chorégraphique, le résultat en étant, au lieu d'oeuvres, des expérimentations en studio. En réalité, ces tendances expérimentent le scepticisme concernant la possibilité d'une représentation artistique valable pour la communauté. — En Europe Occidentale la danse moderne ne se rénova qu'au cours du dernier quart de siècle, et ce dans des phases et avec une intensité différant selon les pays. Dans le pays d'origine, en Allemagne, l'évolution s'engagea surtout en tant que poursuite de la tradition progressiste de Kurt Jooss (accompagnée d'une influence américaine de plus en plus forte), mais son évolution suit la direction menant vers le *théâtre de danse* européen qui est en cours de développement.

NATALJA CSERNOVA

BOJÁRCSEKOV TÁNCSEZÍNHÁZA

A Leningrádi Malij Opera és Balettszínház népszerű táncosa, Nyikolaj *Bojárcekov* 1965-ben a *Három muskétás* című balettel – „majdnem Dumas nyomán” – mutatkozott be koreográfusként. Bojárcekov kiélezetten parodisztikus balettje a táncművészet sajátos és tehetséges reagálása volt a *Három muskétás* mindennemű korábbi kalandos, vígjátéki verziójára a világ filmművészetében és drámai színházaiban. Később, amikor Bojárcekov a szovjet balett egyik patriárkájának, F. Lopuhovnak a tanítványa lett, a koreográfus létrehozta a *Pique Dame* saját koreográfiai változatát is Puskin nyomán. A siker mindkét esetben a kezdő alkotó mellé szegődött. Ő pedig – hirtelen beavatkozással saját sorsába – elhagyta Leningrádot, ottani színházát, és az akkortájt érdeklődést egyáltalán nem keltő Permi Opera és Balettszínház társulatának élére állt.

Koreográfusi tevékenysége kezdetén sokat és szívesen írtak Nyikolaj Bojárcekov darabjairól. Új bemutatóit feszült figyelem és öröm kísérte a permi színházban. Amikor Bojárcekov visszatért Leningrádba a Malij Opera és Balettszínház társulatának élére állt. A leningrádi színpadra átültette utolsó permi darabjait, s bár munkái iránt nem szűnt meg az érdeklődés, egyre kevesebbet írtak műveiről, és egyre kevésbé elemezték balettjeit. Túlságosan szokatlan és nehezen elemezhető volt ugyanis – és a balettek megszokott elemzési módszereinek nehezen engedelmesskedett – az a már nem csupán balettes, hanem színházi világ, amely a koreográfus műveiben megjelent. Nem volt könnyű művészi kapcsolatot létesíteni ezzel a világgal, nem volt könnyű együttérezni a színpadi cselekménnyel, ráhangolódni a koreográfus által felajánlott „játékszabályokra”. Akkortájt kezdtek beszélni Bojárcekov előadásainak szimbolikájáról, hidegségéről, rejtjelezett, mesterkelt bonyolultságáról. De a paradoxon abban rejlik, hogy a hatvanas évek végétől épp ebből a bonyolultságból születtek a legjelentősebb színházi felfedezések, az olyan előadóművészi alakítások, amelyek a pszichologizmuson, az emocionalitáson és a színpadi játékon, a cselekmény belső lényegének legmélyebb megismerésén alapultak.

Amikor a hatvanas évek közepén Bojárcekov alkotói pályafutását kezdte, úgy tűnt fel, hogy útkeresései teljesen beleilleszkednek az akkori évek művészi útkeresései közé. A *Három muskétás*-ban, a *Pique Dame* koreográfiai verziójában ugyanaz a fékezhetetlen energia pezsgett, a művészet vagy az élet valamennyi eseményének ugyanaz a sajátos látásmódja, a feltáruló lehetőségek végeláthatatlanságának ugyanaz az érzése, mint a koreográfussal együtt induló kollegáknál az irodalomban, a színházban, a festészetben, a zenében. De az idő haladt, és kiderült, hogy ez a hasonlatosság inkább e nemzedék általános életérzéséből, mintsem a koreográfus személyes tulajdonságaiból adódott, jóllehet sok minden abból, amit ő akkor első darabjaiban felfedezett, a mostanra már felépített koreográfiai színház alapzatának első köve volt.

Húsz év telt el azóta, hogy a plakátokon megjelent a koreográfus Bojárscikov neve. A két évtized alatt Bojárscikov a szemünk láttára mind mélyebben, mind feszültebben és következetesebben építette és építette fel előadásainak különös, senkiére sem hasonlító művészi világát.

Várjuk az új felfedezéseket, reménykedünk bennük, és rendszerint azt tartjuk, hogy ezeket a felfedezéseket egyszerre kell nekünk tálni: egy szép napon elmegyünk majd egy előadásra, és meglátjuk, hogy íme, megszületett az az új, ami „táplálékot” ad a nézők szívének és elméjének.

Előfordul természetesen az is, hogy a művészek egy szép reggelen egyszer csak világhírnévre ébrednek fel. Rendszerint egy fiatal művész első műve egyszerre névjege is a jövőre nézve. De aztán van, aki egy életen át szépíti, tökéletesíti ezt a névjeget; van, aki az egész életét ugyanezzel a névjeggel éli le – csak az évek során megkopnak rajta a betűk, elrongyolódnak a szélei, kifakulnak a színei.

A rövid- és hosszútávfutók kérdése abban a koreográfusi nemzedékben, amely közvetlenül J. Grigorovics és I. Belszkij reformjai után jelentkezett, az évek előrehaladtával a legkiezettebb kérdés lett a szovjet koreográfiai életben. Kiderült, hogy közülük csak kevesen voltak képesek „hosszú távú futásra”, nagyon sokan az első két, de legfeljebb három siker után letértek a megkezdett útról, és így ugyanott maradtak, ahol kezdtek.

A felfelé vezető, hosszadalmas út megtételére azok voltak képesek, akik lemondtak a közönség és a kritika mindenkorai ízlésétől függő, könnyű sikerekről, akik képesek voltak nemcsak színtéren felőlni a hatvanas évek előttük megnyíló újító szellemű tág terét, hanem el is mélyedtek önmagukban, az irodalmi és zenei anyagban, és keresték a plasztikus kifejezés saját útjait. S azok, akik képeseknek bizonyultak az önnevelésre, a saját út kiépítésére. Nyikolaj Bojárscikov koreográfiai színházának megszületése táncművészetünkben e jelzett folyamat jellegzetes példája.

A koreográfus a hetvenes évek elején, Perm-ben próbálta ki esztétikájának alapjait, a balettelőadás felépítésének új elveit, s itt határozta meg alkotói érdeklődésének és útkeresésének körét.

A Permi Opera és Balettszínházban a *Rómeó és Júlia* című előadással kezdett, és létrehozta az akkori években a prokofjevi partitúra legsajátosabb és legfrissebb koreográfiai változatát. Bojárscikov kifejezetten a balettszínház törvényeinek megfelelően építette fel az előadás cselekményét, s a metaforikusság mellett valószínűleg első ízben itt mutatkoztak meg koreográfiai művészetének azon tartalmi motívumai, amelyek ma már minden munkájában „felhangzanak”. A jelképes csoport, amely a szerelmesekkel együttérző, hófehérbe öltöztetett ifjú párokból állt – megelőzve a shakespeare-i tragédia eseményeit és levonva az erkölcsi tanulságokat – az örökkévalóság szintjére emelte a veronai szerelmesek történetét, és megtisztította az aktualizálástól, a véletlenszerűségtől. Most első ízben lehetett megsejteni a koreográfus törekvését, hogy összekösse balettjeiben az egyedi események zajlását az élet örökérvényű, objektív törvényeivel. Ebből sarjadtak balettjeinek első sajátos összetevői is: a konkrét szereplők mellett megszülettek az általánosított alakok, a jelképes fogalmak figurái. Minden esetben a megsejtesítések – akár egy szereplőben, akár egy egész csoportban – jelentették a történet erkölcsi értékelését. Az említett csoport nem egyszerűen az örökkévalósá-

got jelképezte, hanem a szerelem örökkévalóságát, a természetben, a világegyetemben való létezésének elkerülhetetlenségét.

A *Rómeó és Júlia*-t követő *Borisz cár* – a puskinsi Borisz Godunov nyomán – a fiatal koreográfus első igazi programbalettje lett. Bojárscikov e munkája láttán minden, ami megszokott és ismerős volt új, furcsán vonzó értelmet kapott. A balett kényszerített rá, hogy próbáljunk rátapintani az egymást váltó – hol reális, hol szimbolikus, hol metaforikus – epizódok értelmére, s ne csak együttérezzünk, hanem együtt is gondolkodjunk a szereplőkkel. Megpróbáltuk megtalálni a kapcsolatot az előttünk felvonuló szokatlan, bonyolult plasztikus világgal, megpróbáltunk ráhangolódni a befogadás azon hullámhosszára, amelyet a koreográfus a könnyű siker érdekében tett mindennemű engedmény nélkül tárt elénk.

Az orosz színpadnak ebben a legkevésbé teátrális tragédiájában a hős hol a reális, hol a képzelt bűn terhe alatt szenvedett. Pimen a népi krónikás írta az élet krónikáját. Mellette sínylett tétlenségében Grigorij Otrepjev, a leendő Ál-Dmitrij, egyike az orosz trón ideiglenes jelöltjeinek. Táncolt a bálon Marina Mnyisek. És ezalatt a nép szódtlanul fogadta az új uralkodót, harcolt, és – ami a legfontosabb – élte a maga életét (és halálát). A nép erkölcsi erejének és véleményének megtestesítőjeként az előadás végigvonult a Félkegyelmű alakja, aki általánosított figurává növekedett.

Voltak ebben az előadásban olyan epizódok és alakok is, amelyek nemcsak az irodalmi forrásból szinte szó szerint átvett szituációkból sarjadtak, hanem a puskinsi tragédia általános kontextusából. A „véres kisfiúk”, akiket Borisz cár beteg lelkiismerete szült, akik megsokszorozták az ártatlanul megölt csecsemő-cárevics alakját, benépesítették a színpadot, s a Borisz által becstelen úton megszerzett hatalom emlékeztetőivé váltak. A játékllovak csengettyűjének csilingelése nem hagyja nyugodni a cár néhez gondolatait.

A „véres kisfiúk” megjelenítése hasonlított Mehmene Banu híres látomásaira (*J. Grigorovics Legenda a szerelemtől* című balettjében). De ott a táncosnők – lángoló színű trikókban – a szerencsétlen cárnő szenvedélyét testesítették meg, a hősnő pszichológiai portréjának megrajzolását szolgálták. Bojárscikovnál a „gyermek kar” a gyilkosok „tragikus bűnét” személyesítette meg, s olyan erőként létezett, amely Borisz útjában áll a trón megszerzésében. A *Legenda a szerelemtől* „piros lányai” vizuálisan testesítették meg a cselekmény mondanivalóját, amelynek problémáival akkoriban sokat foglalkozott a szovjet színház, a filmművészet és az irodalom. A „véres kisfiúk” mintegy kívülről hatoltak Borisz cár belső világába. Ők önálló tényezőként léteztek, és hatást gyakoroltak a különböző szereplők sorsára, akik egybegyűltek Oroszország üresen álló trónja mellett.

A gyermekalakok – a bűn általánosított figurái – az általuk létrehozott asszociációk révén legszorosabban a nép motívumához kapcsolódtak. Az asszociációkat tárgyak és kellékek segítették. A játéklovacskák nyakán, amelyen Dmitrij lovagolt, csilingelt a csengő. Kézbe vette a csengőt – az idejekorán eltávozott gyermeki lélek emlékét – a Félkegyelmű is, aki a nép lelkiismeretét, a nép véleményét testesítette meg. A Félkegyelmű kezéből a bojárok vették ki a csengőt, s elpusztították a nagy harangot is, amely egész Oroszországnak hírül adta a gyilkosságot. S az előadás fináléjában az eltört harang résén át – harangnyelvként – bújt ki a Félkegyelmű.

Ezekből a bonyolult asszociációs kapcsolódásokból a Félkegyelmű alakja – faj-

súlyát tekintve – a tragédia hőisével, magával Borisz cárral egyenrangú, hatalmas alakká növekedett, Godunov lelki ellenfelévé vált. Godunov és a Félkegyelmű dialógusai összefogták a puskinsi dráma konfliktusának szerteágazó szálait.

És a közelben egy lépcső magasodott, amelyet Puskinnál Griska Otrepjev álmodott meg. Ezen mászott felfelé a leendő Ál-Dmitrij, mintegy szemléletesen illusztrálva az irodalmi szöveget. Az intrikák szövevényei összekuszálódtak és újból elrendeződtek a trón körül, amely hol üresen állt, hol pedig elfoglalta valamelyik reális vagy irreális alak. A balett azzal kezdődött, hogy a trónon ült az elhunyt Rettegett Iván. A darab folyamán Iván helyét elfoglalta az Ál-Dmitrij, Borisz cár és a Félkegyelmű is. Az előadás végén a halott cárevics törekeny, hófehér fényt sugárzó alakja ült trónra, és mozdulatlanul válna, mintegy összegezte a történetek mondanivalóját: a bojárok intrikái, Griska örült kalandja és Borisz Godunov kinkeserves próbálkozásai megszerezni a hatalmat – semmi, értéktelen a történelem láncolatában, az emberi vétekről és az emberi jogokról alkotott népi fogalmak erkölcsi kategóriáinak megvilágításában.

Akkoriban sok minden tűnt nehezen érthetőnek a *Borisz cár*-ban. Nehéz volt kideríteni mikor cselekszenek a konkrét alakok, mikor élnek a maguk színpadi életét a metaforák, jelképek. De a *Borisz cár*-ban Bojársikov letette a voksát egy új típusú, semmire sem hasonlító koreográfiai előadási forma mellett. Az irodalmi forráshoz fűződő minőségileg új kapcsolatot *Borisz cár* történetén keresztül indította el.

Gyakran kérdezik tőlem – mondja Bojársikov –, miért nem készítettem önálló szöveggönyvet a *Borisz cár* balett részére. Szerintem a puskinsi szöveg, annak szűkszerűsége, a tragédia kompozíciós elve már önmagában a szöveggönyv vázát képezheti, sőt, talán magát a szöveggönyvet, Nekem a Boriszban mást kellett megkeresnem: hogyan jelenítem meg a szöveget plasztikában. Természetesen ki lehetett volna válogatni a darabból azokat az epizódokat, amelyek alkalmasak a táncos megjelenítésre. Akkor azonban rögtön megváltoztak volna a tartalmi hangsúlyok, valami fontos esetleg elszorvadt volna, s a kevésbé fontos, a lírai túlburjánzott volna. Azon kezdtem gondolkodni, hogyan tudnám megtalálni a puskinsi darab minden egyes epizódjának plasztikus megfelelőjét, hogyan tudnám egyesíteni a tragédia tartalmi motívumait. Ezért valamit, amiről a szövegben csak szó esik, „anyagszerűvé” kellett tenni, vizuálisan megtestesíteni a színdarab lényegének feltárása érdekében. Ekkor születhetett meg csak az a sokrétűség, amelyről álmodtam, a belső és a külső cselekmény koreográfiai egybeötövözése, ami megvan Puskinnál a *Pique Dame*-ban is és a *Borisz Godunov*-ban is.

A fiatal koreográfus azzal, hogy felépített egy eddig ismeretlen típusú színpadi dramaturgiát, amely magába foglalja a színházi látvány összes komponensét – a táncot, a tárgyakat, a jelmezeket, amelyek kibontják az irodalmi forrás új tartalmi rétegeit – tulajdonképpen a gyakorlatban járult hozzá a táncművészet körül kibontakozó vitákhoz arról, hogy meddig terjed a balett „hatásköre”. Az egyre erősödő felfogással ellentétben – hogy a balett területe csak az izgatott, zaklatott érzelmek viága – Bojársikov megpróbálta bebizonyítani, hogy a koreográfiai színház képes az érzelmek világát egyesíteni az eszmék világává.

Emlékszem még egy előadásra a Permi Opera és Balettszínház színpadán, *A Zsurbin* rock-operája nyomán az *Orfeusz és Euridiké*-re, emlékszem az ifjúság tömegére a színház kapuja előtt. Később, amikor az előadást átvitték Leningrádba, a nagyobb színpadra, sokat veszített erejéből, de a koreográfus útkeresése azért itt is tetten érhető.

A szerzők az ősi Orfeusz mítoszt sajátos tanmesévé változtatták a hamis és valódi értékekről, a siker áráról, az ember felelősségéről saját tehetségét illetően. Orfeusz talentumát, felbecsülhetetlen tehetségét a Madár-Dal, a Múzsája és szerelmese testesítette meg. A madár eleven és szárnyaló volt, amikor szellemileg még eleven volt maga Orfeusz, és elgyengült, amikor a hős áruba bocsátotta tehetségét. Orfeusszal párhuzamban állt Cháron titokzatos figurája, a lelkek „fuvarozója”, aki valaha olyan volt, mint Orfeusz.

Ám a koreográfiai cselekmény új, kipróbálatlan típusát Bojárscikov nem a *Borisz cár*-ban és az *Orfeusz*-ban kezdte kutatni, hanem már legelső koreográfusi kísérleteiben, a *Három muskétás*-ban és a *Pique Dame*-ban. (Ezeket a baletteket még a Leníngrádi Konzervatóriumban eltöltött diákévei alatt tervezte.)

A *Három muskétás*-ban (A három testőr), ebben a pajkos, irónikus, fékezhetetlen fantáziával teli előadásban érezni lehet, hogy Bojárscikov elfogulatlanul olvasta újra a már ismert, saját ötletekkel gazdagította az irodalmi forrást, és ezzel új, ismeretlen földre lépett. Bojárscikovnak ebben az első balettjében a szabadságnak, a felszabadult örömnak, az élet rugalmasságának, az élet művészi újjáalkotásának valamiféle csodálatos érzése tapasztalható, ami beragyogta akkori művészetünket. Az előadás csordultig volt táncos leleményekkel, és minden ötlet beleillett a cselekmény karnevál-jellegének impressziójába: ahogyan például a balett egyik szereplőjévé vált a királynő fülbevalója, ahogyan „táncossá” váltak a tárgyak és a kellékek. Abban az időben mindezt a kor ismertető jeleként értékelték. A koreográfus már ekkor kezdte kialakítani majdani saját koreográfiai színpadának egyes „blokkjait”.

A hatvanas években *J. Grigorovics* munkáiban visszatért a színpadra „az izgatott érzelmek világa”. Ez az összetettebb, pszichologizált világ vizuális alakokban öltött testet, megismerve a hős belső „én”-jét, vagyis gyakorlatilag Grigorovics a drámai színház mondanivalójának koreográfiai analógiáját kutatta. Amikor a *Legenda a szerelemről* című balettjében megállt a cselekmény, és az előadás híres „lassított felvételei” következtek, akkor került előtérbe a cselekmény mondanivalója, akkor váltak láthatóvá a hősök érzelmei, s ezek a jelenetek adták meg a lökést a szüzsé további kibontakoztatásához.

A *Pique Dame*-ban első látásra talán úgy tűnhet, hogy Bojárscikov szintén perszonifikálta a szereplők érzelmeit, de ezek nem érzelmek voltak, hanem a karakter állandó összetevői, vagy ahogyan az orosz szimbolisták mondták, a jellemmel szétbontathatatlannal összekapcsolt „legbenső lényeg”. A *Pique Dame* két Hermannja a puskinsi hős alakjának két legfontosabb tulajdonságát testesíti meg – a szerető és a játékos tulajdonságát.

Grigorovics, mint ahogyan ezt a kritika joggal megállapította, újból megteremtette az érzelmek színházát. Bojárscikov pedig észrevétlenül eltávolodott az ilyen típusú színházról. Számára az volt a fontos, hogy tudatosan felbontsa tartalmi motívumokra, fogalmakra az irodalmi forrás világát, s hogy rátapintson ezek megjelenésére a szereplők jellemében, és megtalálja számukra a plasztikus megfeleléseket. Bojárscikov a rendelkezésére álló daraboknak nem a mondanivalóján dolgozott, hanem az összefüggéseiben. Balettjeiben általában az egyik szereplőre ruházta a szerzői kommentár szerepét. A többiek az élet lényegének vizuális megtestesítőjévé váltak, akikkel a hősök kapcsolatba kerülnek.

Grigorovics lírai, gyónó, vallomásos színháza az ötvenes évek végén és a hatvanas években a szerző hangját a főhősnek kölcsönözte — lett legyen az akár Danyila-Mester a *Kővirág*-ban, Ferhad a *Legenda a szerelemről* című balettben vagy akár Siegfried a *Hattyúk tava* első verziójában. Bojácscikov darabjaiban a szerzői kommentár különvált a főhős álláspontjától, s a balett plasztikusan megtestesített önálló tartalmi motívumaként kezdett el létezni. Első ízben ez a *Rómeó és Júlia*-ban jelent meg. Ez volt az a híres csoport, amely mintegy zenei kíséretet adott a hősök szerelmének, s amely előrevetítette az eseményeket, és a fináléban belevonta a szerelmeseket az örök körtáncba.

Később a *Haramiák*-ban a kommentár Diogenész alakjában testesül meg, aki — mint tudjuk — nem létezett, csak futólag említi az egyik „erdei” testvér Schiller tragédiájában. Bojácscikovnál egy ember jelent meg a színpadon, hosszú szalag volt nála, és ez a szalag az eseményektől függően változtatta a színét. Vörös lett, ha a színpadon vérnek kellett folyni; fekete, ha győzött a rágalom; fehér, ha a hős ártatlannak bizonyult. Diogenész alakja a szerző álláspontját jelenítette meg, az események rezonőre lett, megjelenései ritmikai hangsúlyokat adtak a színpadi cselekménynek.

Bojácscikov utolsó előtti balettjében, a *Macbeth*-ben megjelent a gyilkos alakja, aki a Haláltól elválaszthatatlan Gonosz birodalmában létezik. Elesett a Macbeth keze által meggyilkolt első áldozat, és pusztulásának helyén kinőtt egy törékeny fácska. A fácskától különvált a Gyilkos alakja, és a Gonosz, a gyilkosság önálló életre kelt. Fokozatosan a hatalmába kerítette Macbethet, nekikölcsönözte saját koreográfiai rajzát, és így uralkodott a tragikus hős lelke fölött.

Első pillantásra gyökeresen újnak tűnik a *Heraklész* című balett *M. Minkov* zenéjére. Jóllehet inkább összegezte a korábban felfedezetteket, és megszilárdította az újításokat abban az új típusú színházi látványban, amelyet a koreográfus épített fel. (E művét akkor tervezte, amikor a Leningrádi Malij Opera és Balettszínház balettagazatója lett.) Ez mindenekelőtt a mese újszerű olvasatára vonatkozott. A mítosz szerint Zeusz megtudva fia világrajöttét, közölte az istenekkel, hogy Héra vetélytársnőjének kislánya fog uralkodni Argosz fölött. A féltékeny Héra azonban cselhez folyamodott, és a születés napján — egy perccel megelőzve Heraklést — világra jött a fejletlen, gyenge Euriszzeusz, s az idősebb jogán ő lett Argosz uralkodója, Heraklész pedig az alattvalója lett.

Bojácscikov balettja arról szólt, hogy milyen romboló lehet az energia, a hősiesség, a bátorság, ha nem táplálja az egyéniség ereje, ha nem tudatos és nem átgondolt. Az előadásban az volt a valóban újszerű, ahogyan a szerző megoldotta Euriszzeusz alakját. Euriszzeusz mintegy tükörképe volt az ideális emberi személyiségnek, jelleme ravaszságból, ármányból, árulásból, hazugságból, képmutatásból állt. Gonoszsága rendkívül sokarcú volt. Euriszzeusz magára öltötte Heraklész ellenségeinek arcát, mindazokét, akikkel Heraklésznek harcba kellett szállnia. Hol Nemeuszi oroszlánná, hol Kentaurrá változott, bámulatos plasztikai átváltozásokat produkálva. Heraklész minden győzelme Euriszzeusz újabb átalakulásához vezetett. És csak a hősen felébredt egyéniségtudat ereje segítette Heraklést a győzelemhez, és vezetett a Gonosz pusztulásához. A koreográfus mintegy tovább fejlesztette, amit valaha a *Pique Dame*-ban megtalált, de az emberi természet két antagonistikus eleme most kifejlődött, bonyolultabb lett, s mindkettő önálló életet kapott az előadásban.

A *Heraklész* annyira gazdag volt táncokban, s telítve volt rendezői leleménnyel,

hogy egyértelművé vált, Bojárscikov már kész a koreográfiai előadás rendhagyó struktúrájának összes mozzanatával.

A *Heraklész* után nem sokkal színpadra állított *Haramiák* (Minkov zenéjére, Schiller tragédiája nyomán) megmutatta, hogy az irodalmi forrás tartalmi mozzanatainak plasztikus megtestesítése hogyan szolgálja az egységes szerzői koncepció megjelenítését.

Schiller tragédiájából a koreográfus néhány témát emelt ki, ezeket plasztikus formákba öntötte. A két testvér-ellenség ellentéte – Karl és Franz – a jó és a rossz két pólusa lett. A gonosz megszületésének eredetét Bojárscikov Franz gyermekkorában keresi, a családban, ahol a kisfiú nem élvezhette apja és Amalia szeretetét. Így született meg a balettben a gyermekkor témája – az emberi tisztaság szimbóluma. A balett az idillikus családi boldogság képével kezdődik. A cselekmény fejlődésében a gyerekek az ép emberi lélek tisztaságának megtestesítői. Moor, az apa, egy halott gyerekkel a karján jelent meg a színpadon, amikor Karl elhagyta az atyai házat. A gyerekek – megjelenve az erdőben alvó haramiák háta mögött, mint a bennük szunnyadó és egyszer csak előtörő tisztaság – arra kényszerítették a fiatalembereket, hogy hátat fordítsanak a bandának, az erdőnek, és hazatérjenek, vissza az emberek közé.

A balettben a szociális vonulatot, a városi közeget a polgárok egy csoportja alkotta – a pap, egy apáca és a bíró. Körülöttük fonja hálóját a Céda-Fortuna, ő uralkodik a saját bálján, megteremti a „közvéleményt”, kényszeríti a várost, hogy hódoljon be a rágalmozó Franznak. Így kibontakozott a nyárspolgári közöny témája, a „város” – amelyet elhagytak az ifjú lázadók – kispolgári személytelenségének témája.

Ezeket a tartalmi motívumokat egyetlen egységes téma kötötte össze: az élet erkölcsi törvényeinek megszegése menthetetlenül az alapok pusztulásához vezet. A család és Franz megölték Karlban az emberbe vetett hitet, szétrombolták benne a jószág megingathatatlanságának még a fogalmát is. Karl távozása az erdőbe anarchiához, az emberi kapcsolatok felbomlásához vezetett. Franz személyében a gonosz hatalomra és energiára tett szert, ami a hazugság diadalához vezetett. A balett felsorolt tartalmi mozzanatai megfeleltek az irodalmi forrás mozzanatainak, és meggyőzően illeszkedtek a darab struktúrájába és konfliktusába, s valahogy észrevétlenül mai, korszerű értelmet is kaptak.

A *Haramiák*-ban észrevétlenül csírázott ki a koreográfus számára még egy nagyon személyes motívum – sajátos polemizálás saját ifjúkori világnézetével: világossá vált, hogy az ember számára nem elegendő az emocionális önkifejezés ahhoz, hogy méltósággal viselje az élet megpróbáltatásait és állhatatos maradjon. Kevés az érzés vagy a tudat, hogy ő eredendően jó és erkölcsös. Lehet, hogy a *Haramiák* a koreográfus számára búcsút jelentett az ifjúságtól, és annak is bizonyítéka, hogy maga a művész éretté vált az élet objektív igazságainak megértésére.

A Bojárscikov tervezte *Macbeth* kiszélesítette az ember és a világ kapcsolatáról alkotott elképzeléseket, mert az „ember és a világegyetem” szintjére emelte e kérdést. A balettben a világűr megtestesítője a Shakespeare módján értelmezett természet lett: az ember személyes, veleszületett tulajdonságai, és az élet egyensúlyának eleve létező világa, amely a világűr egyik mikrorészecskéjét alkotja annak örökervényű törvényeivel. Maga a természet nem egyértelmű. Titokzatos és csábítja az embert. A személyiség

erejétől függ, hogy enged-e a természet szeszélyes játékainak vagy hátat fordít nekik, és azokat az elemi erőket követi, amelyek az élet harmóniáját szülik.

Az előadásban ismét azt látjuk, hogy a szellemiséget nélkülöző energia képes alantas célokat szolgálni, s oka lehet a személyiség lezüllésének, a gonosz felülkerekedéséhez vezethet.

A shakespeare-i dráma struktúrájából kiindulva a koreográfus a balett dramaturgiájában hangsúlyozta hősei sorsának ellentétes irányú fejlődését. Az energia először Lady Macbethben forr, ezáltal bírja rá Macbethet a bűncselekményre. Ez az energia — amelyet nem támaszt alá erkölcsi nagyság — a hősnő szívében álmokat ébreszt a trónról. És csak a balett végén, amikor a Lady (mint valaha Heraklész) a boldogságát, az életét látja eltiporva, akkor éri fel ésszel a történeteket, és tesz szert lélekre. És ekkor Bojárscikov a figurát megfosztja a külső dinamikától.

Macbeth az ellenkező pólustól kezdi el a fejlődését, a természetes nyugalmi állapottól az erősödő motorikus dinamika felé. Tulajdonképpen ez nem is nevezhető az alak fejlődésének, hanem inkább a gonoszság kicsírázása, majd kialakulása az emberben. Ez a téma a hős és a Gyilkos (a Halál hordozójának) viszonyában ölt testet. Minél inkább hatalmába keríti a hőst a gonosz, Macbeth annál diszharmonikusabbá válik. Elveszíti önmagát, plasztikája olyan lesz, mint a Gyilkos-Halálé, fokozatosan a gonosz megtestesítőjévé válik. És ekkor, az eredendő „természetét” elveszített ember ellen — aki megsértette a világ harmóniáját, aki hagyta, hogy eluralkodjon a káosz — fellázad a természet — a birnami erdő ítélkezik Macbeth fölött.

Bojárscikov talán egyetlen más balettjében sem hatolt ilyen mélyen az irodalmi forrás tartalmi motívumaiba, mint a *Macbeth*-ben, és soha nem sikerült ilyen sok képszerű, plasztikus megoldást találnia, amely oly pontosan fedné a tragédia szövegét, s valószínűleg éppen a *Macbeth*-ben tisztázta végérvényesen saját kapcsolatát a színházművészet hagyományaival. Egyértelművé vált, hogy Bojárscikov gyökerei nemcsak a koreográfiai művészetbe, hanem a színházi rendezésbe is nyúlnak. A *Macbeth*-ben a koreográfus megmutatta, hogy mennyire elevenek és hogyan fejlődnek ma is *V. Mejerhold* korai előadásainak rendezői hagyományai.

Mejerhold és Bojárscikov rokonsága az asszociativitásban és a rendezés plasztikusságában érhető tetten. Az emocionális és a racionális szféra hangsúlyozott egybekötése, és az a követelmény, hogy a néző ne csak együttérezzen, hanem tudatosítsa is a történeteket — egyaránt fellelhető Mejerhold és a koreográfus útkereséseiben és egyéniségében. De a legfontosabb közös pont az előadás egységes, minőségében új szervezatként való értelmezése, azaz egy olyan teátrális látványként, amely nemcsak egy adott színdarabból születik meg, hanem az irodalmi mű szerzőjének egész művészi világából. Mint ahogy valaha Mejerhold sem az „Erdőt” rendezte meg, hanem Osztrovszkijt, Bojárscikov sem Shakespeare *Macbeth*-jét vitte színre, hanem a plasztika világába transzponálta a drámaíró eszméinek teljes világát.

A *Macbeth*-ben Bojárscikov megerősítette kapcsolatát a koreográfiai színház hagyományaival is. S nem csupán arról volt szó, hogy a balett lexikája — mint korábbi előadásaiban is — a klasszikán alapult, vagy hogy a balettbe belevitte a reneszánsz társas táncainak témáit. Sokkal érdekesebbnek bizonyult hozzáállása a koreográfia hagyományos dramaturgiai formáihoz, például a „fehér baletthez”. A súlytalan, fehér ruhákba öltöztetett táncosnők sokasága, a kar unisonója — mint ismeretes — a romantika

hajnalán jelent meg, *A szilfid*-ben. Azóta hófehér kőrtáncok népesítették be a romantikus előadások fantasztikus felvonásainak szellemvilágát. Mintegy visszatérve romantikus családfájuk eredetéhez, s felidézve önmagának, hogy ezek a najádok, péric és szilfidek a mitológiában a patakok, a levegő, az erdők szellemei voltak – azaz a megismerhetetlen természet –, Bojárscsikov a *Macbeth*-ben létrehozta a maga sajátos fehér balettjét. S ez itt a boszorkányok világa, hiszen Shakespeare-nél a boszorkányok a természet kiismerhetetlen titkainak részei.

Vitatható, hogy logikus volt-e úgy megcsinálni ezt a „fehér balettet”, hogy lexi-kája egyértelműen *M. Petipa* hagyományait idézze fel. Elvárható, hogy a hófehér, gyönyörű csábítók koreográfiai nyelvezete – akik a saját törvényeik szerint élnek az emberek mellett, és akik gyakorta a saját szeszélyeik játékszerévé teszik az embert – szabadabb, szövevényesebb legyen, nemcsak a tánc kompozíciója tekintetében, hanem nyelvezetében is. Hogy ők valóban a „föld buborékai” legyenek, és ne csak titokzatos csudaszép lények. De megszületett a lényeg – a balettbe bevonult a természet a saját filozófikus titkaival, amelyekkel nem lehet játszani, s amelyeket sohasem lehet végérvényesen megismerni.

Már *Bojárscsikov* korai munkáiban is kirajzolódtak alkotói témakörének körvonalai, amelyek rendszerint érintették az élet erkölcsi kérdéseit, a személyes választás problémáját. Ezekhez fokozatosan kapcsolódni kezdtek újabb tartalmi motívumok is. Például: a személyes választás nem mindig függ attól, hogy milyennek született az ember, milyen valaki önmagában. Mindenkit körülvesz a világ (szellemi alapelveivel és bűneivel), a természet, az élet, a világegyetem. Bojárscsikovot vonzza az az újszerű művészi módszer, amely térbeli formák és folyamatok nyelvére segít lefordítani a koreográfiához nehezen alkalmazkodó irodalmi szöveg rétegeit. Bojárscsikov nem hajlandó az előadás cselekményét az irodalmi források „lírizálására” egyszerűsíteni. A koreográfus művei bővelkednek az eszmék és az általánosított alakok plasztikus megjelenítéseiben. Ezeket viszonyítani kell egymáshoz, feltárni és átgondolni kapcsolataikat, mérlegelni önállóságukat, egyszersmind egymásnak való alárendeltségüket. Maga a gyakorlat vezette Bojárscsikovot az irodalmi anyagba, a szövegbe való elmélyedés felé. S most már mindaz, amit a művészi módszerek terén felhalmozott, új életet kezdett élni a balett-színház dramaturgiájában, telítette a foghíjakat az új típusú színpadi cselekményben.

Azoknál a koreográfusoknál, akik a koreográfiai dramaturgiát alárendelték a zenei dramaturgiának, a mese elmosódottá vált. A szituációk csupán a cselekmények támpontjait jelölik ki, s így a táncra hárul a cselekmény értelmének feltárása.

Természetesen a koreográfiai cselekmény új rétegeit Bojárscsikovnak egyeztetnie kellett az előadás zenei alapjával. Lehet, hogy ezért lett az első igazi sikere találkozása *Prokofjev* zenéjével a *Borisz Godunov*-ban. Prokofjev zenéjének sokrétűsége és képszerűsége irányította a koreográfus fantáziáját, bár nem egy már megírt partitúra állt a koreográfus rendelkezésére, hanem képek, jelenetek, amelyek *V. Mejerhold* végül létre sem jött előadásához készültek. Bojárscsikovnak lehetősége volt úgy „vágni” a zenét, ahogyan azt saját meglátása szerint a puszkini tragédia sugallta.

Gyakorlatilag az ilyen zenei anyag – amely egyrészt minőségileg magas színvonalú, és saját stilisztikával, hangvétellel rendelkezik, másrészt viszont kompozíciójában nem végelesített – áll a legközelebb a koreográfushoz. Nem véletlen, hogy a zeneszerző és a koreográfus közötti teljes összhang következő jelentős eredménye a *Macbeth*

lett. Ebben az esetben *A. Kallos* partitúrája úgy jött létre, mint kísérőzene egy drámai előadáshoz, és a többi komponens között nem tartott igényt az elsőbbségre.

Egyre világosabbá vált, hogy – nem mondva le a táncszimfonizmusról, s a zenei anyagba való elmélyedésről – Bojárscikov ugyanúgy bánik a zenével, mint az előadás többi összetevőjével – nem próbálja szigorúan követni a zenei struktúrákat és formákat. A zene és a tánc bárminő tautológiáját eredendően elutasítja, viszont keresi a különféle gondolatgazdag kapcsolatokat és kölcsönhatásokat a zenével, annak hangszíneivel, ritmikus rajzolatával és melodikus vonalvezetésével. A kölcsönhatások általában a stílus – plasztika, zene, scenográfia – egységből jönnek létre.

Ha a zene az előadás egyik egyenrangú komponensévé válik, az előadás olyan új szervezet, amely azonos rangú alkotóelemeiből született meg. Ez megmenti a balettet az illusztrativitástól, a zenei frázisok és formák nyers „fordításától”, amelyen gyakran megbuknak a koreográfusok, amikor feltétel nélkül bízzák rá magukat a zenei alapanyag totális hatalmára, és ezáltal elvesztik azt, ami a legfontosabb egy balettelőadásban – a teatralitást.

Bojárscikov műveinek színpadi kompozíciója azonban sokban emlékeztet a zenei szimfónia felépítésének elveire. Nála is uralkodik a polifónia, a plasztikus rajzolat fejlődése, a vezértémák kialakulása, növekedése és elenyészése. És ami a legfontosabb – mindez egységben van a cselekmény hömpölygő áradatával.

Legutóbbi műveiben Bojárscikov pontosan követi az irodalmi forrás meséjét, de ez csak a legkülső réteg előadásainak művészi világában. Ide tartozik az „érzelmekek világa”, a balett emocionális szférája. Emellett jön létre a „vízalatti áramlatok” vizuális megjelenítése. Magyarázatot kap, feltárul a történet lényege, működésbe lépnek az élet „perszifikált” erői, s ez már a ráció, az elmélkedés területe. Az események külsődleges menete mintegy az előadás vázát alkotja, a második réteg határozza meg a tartalom mélységét. Az egyik megmutatja – régi terminológiával élve – a „jelenséget”, a másik – a „lényeket”. Az előadás rendezői ritmusa a két réteg kölcsönhatásából születik meg.

Bojárscikov az események külső menetét aprólékosan kidolgozza, és lassan vezeti a csúcspont felé. Amikor a cselekmény belülről „tútelődik”, amikor már úgy tűnik, hogy nincs elég eszköz az események lényegének megmagyarázásához, akkor sajátságos „szakadások” jönnek létre a reális mozzanatok szövetében. Ekkor alakul ki a balett második síkja, s feltárulnak az események legrejtettebb rugói. Később újból „sűrűvé” válik a mese konkrét eseményeinek szövete, ismét minden az elbeszélő logika törvényei szerint fejlődik, de hamarosan túlfeszülnek és ismét elszakadnak a szálak.

Bojárscikov a képszerűség különböző típusainak, az általánosítás különböző fokainak kölcsönhatásaira építi koreográfiai dramaturgiáját. Mindezt egységes akcióban egyesíti, ami által az előadás minden komponense kifejezővé válik.

A reális szereplők és a „benső”-szereplők – akik párját ritkítóan gazdag, stilisztikailag és lexikailag is sokrétű táncban kelnek életre – a cselekmény folyamán egyre nagyobb és nagyobb tartalmi megterhelésre tesznek szert, és létrehozzák az előadás több fokozatból álló asszociációs sorát, hasonlóan a tárgyakhoz, kellékekhez és színekhez. A *Borisz cár*-ban például – mint már említettük – a csengő vált a balett egyik szereplőjévé. Eleinte a játéklövacska nyakán lóg, amelyen Dmitrij cárevics lovagol. Később a bojárok elveszik a csengőt a Félkegyelműtől. A harangok hasonlítanak az orosz harcosok sapkáira, s a bojárok elpusztítják a harangot, amely a csecsemő meggyilkolása

pillanatában szólalt meg. A Félkegyelmű sapkáján csilingelő csengő Borisz Godunovot üldözi rémálmaiban.

A *Macbeth*-ben a fákat övezi hasonló többértelműség. Miután minden egyes Macbeth által elkövetett gyilkosság után a tett színhelyén kinőtt egy lombtalan fácska, Lady Macbeth a következő gyilkosságra bujtva férjét – mintegy megmutatva, hogy az emberi élet semmit sem ér – odament egy fácskához, és könnyedén letört egy ágacskát. Amikor a Lady kezd rádöbbsenni a történetek súlyára, az ágakon a vér visszfényének vörös csillogása jelenik meg, és a Lady örülten, csíkokra szaggatva a ruháját, megpróbálja bekötözni a vérző ágakat. A fák a bűncselekmény jelképei, és végül ezek alkotják a birnami erdőt, amely a fináléban fellázad Macbeth ellen.

Utolsó balettjét (*Háztűznéző* címmel Gogol nyomán) úgy építette fel a koreográfus, hogy nem egyszerűen továbbfejlesztette, hanem újszerűen rendezte a viszonyokat előadásainak alkotóelemei között. A tárgyak funkciói is a művészekre szálltak. A szereplők felsorolásában a konkrét szereplők (Kocskarjov és Podkoleszin) mellett helyet kap a Dívány, az Ajtó, az Ablak, a Kocsi-Ember, s ezeket a szereplőket táncosok alakítják. A közöttük kialakuló viszonyból bontakozik ki a mese a hősök sorsáról. A gogoli „bagatelle” groteszk, a múlt század stílusát pontosan érzékeltető játékká fejlődik a kisemberek fellobbanó és elveszített ábrándjairól.

Bojácscikov darabjai nem egyszerűen balettelőadások, hanem a színházművészet szerves részei, amelyek a színházi rendezés törvényei és legkorszerűbb vívmányai szerint „működnek”. Létrejön bennük a lét szemléletes letisztulása a szimbólumig, amelyre annak idején Nyemirovics-Dancsenko hívta fel a figyelmet, és mindez a táncszínház törvényei szerint történik, amelyek különböznek más művészeti ágak törvényeitől.

„Tetszik Önöknek vagy sem, de a korszerű színház ma – és lehet, hogy még soha – döntően arra a képességünkre épít, hogy gondolkodni, szembeállítani és következtetni tudunk, miközben figyelemmel kísérjük a színpadi cselekmény fejlődését” – írta az egyik legjelentősebb szovjet színháztörténész, B. Alpersz. „Természetesen az elemi emocionális erő sem tűnt el napjaink színpadáról. Ha ez megtörténne, a színház elveszítené képszerű beszédmódját, és megszűnne létezni mint művészet. De a korszerű színház legjobb műveiben az emocionalitás ugyanazokat a jogokat élvezi, mint a spekulativitás”. (B. Alpersz: Az új színpad útkeresései.) S ez történik, amikor az alkotó nemcsak együttérzésre, hanem az életről való együttgondolkodásra is kényszeríteni akarja a nézőt.

És pontosan ez történik Nyikolaj Bojácscikov színházában is.

NATALIA TCHERNOVA

Théâtre de danse de Boyartchikov

L'auteur de cette étude suit les activités choréographiques de Nikolaï Boyartchikov à partir de son premier ballet créé en 1965 jusqu'à sa dernière chorégraphie. L'auteur constate que Boyartchikov a un univers chorégraphique tout particulier, dont les caractéristiques se trouvent déjà dans ses tout premières oeuvres — nées à Leningrad — dans les *Trois Mousquetaires* et dans *Dame de Pique*, encore que, en réalité, c'est depuis ses années passées à Perm que l'on voit nettement sa tendance à créer ses oeuvres partant de nouveaux principes. Boyartchikov élaborait ses spectacles en se basant sur les lois non pas de la musique mais de l'art scénique. Ainsi la musique avait le même rôle que les autres composantes — danse et art scénique — et a perdu son premier rôle. Une autre caractéristique des chorégraphies de Boyartchikov est qu'en général des personnages (ou groupes) symboliques représentent certains concepts — ayant pour la plupart un rôle substantiel dans les oeuvres servant de base littéraire au ballet —, l'appréciation morale des actes des personnages concrets du ballet, ou le commentaire de l'auteur. (P. e. dans les ballets intitulés *Le Tzar Boris*, *Roméo et Juliette*, *Orphée et Euridice*, *les Brigands*.)

Dans les nouvelles chorégraphies de Boyartchikov ce ne sont pas les seuls rapports entre les personnages réels et irréels qui inspirent aux spectateurs des associations complexes, mais les objets et les accessoires sont, eux aussi, chargés d'un contenu de plus en plus grand. (Par exemple dans *Première visite du prétendant*.)

Grâce à leur dramaturgie spéciale de danse scénique les oeuvres de Boyartchikov ne sont pas simplement des ballets, mais des parties organiques de l'art scénique contemporain.

TANCELMELET
THÉORIE CHORÉGRAPHIQUE

KÚTSZEGI CSABA:

A SZÍNPADI TÁNCMŰVÉSZET KOMMUNIKÁCIÓELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSÉNEK LEHETŐSÉGEI

Bevezetés

Ha a társadalmi megítélés szempontjából rangsorolnánk a művészeteket, akkor hazánkban a balettművészetnek napjainkban csak periférikus hely jutna. Ennek szerteágazó okai vannak, a legkülönbözőbb nézőpontokból lehet szemlélni e jelenséget, és sokféle lehet keresni a válaszokat. Az egyik legkézenfekvőbb ok a művészeti ág fiatal volta, az a tény, hogy hazánkban a színpadi táncművészetnek nincsenek évszázados hagyományai. Minden bizonnyal ez nagymértékben meghatározza az igényes publikum létét vagy hiányát, általában a társadalmi igényeket, de a rendszeres színházlátogató törzsközönség hozzáértését, kódismeretét is. Tehát *a művészeti ággal kapcsolatos megfelelő társadalmi értékelés kialakulatlanságát egy kommunikációelméleti problematika keretén belül is meg lehet ragadni*. Ugyanis fontos a történeti múlt ismerete, de a jelen követelményeinek megfelelni elsősorban a ma problémáinak ismeretében lehet. A ma problémája pedig a legtágabb értelemben vett kommunikációs probléma vonatkozásában jelenik meg. Ezt a megállapítást a következő tény támasztja alá: a színpadi táncművészet periférikus helye ellenére a többi művészettel egyenrangú. Hazai színvonalra is hiteles értékeket mutat fel, a társadalmi érdektelenséget pedig, amely övezi, valószínűleg az érthetőséggel, illetve a közérthetőséggel kapcsolatos problémák táplálják. Az elmélet önmagában nem adhat kulcsot a műalkotás megértéséhez, de mindenképpen ehhez próbál hozzájárulni. Ebben egyetlen igazán tartalmas módszere az a *kísérlet* lehet, amely konkrétan arra törekszik, hogy számba vegyen minden lényeges *befogadást befolyásoló tényezőt*, függetlenül attól, hogy azok látszólag egymástól távoli területekre esnek. Ezeket átfogni csak olyan interdiszciplína képes, mint a kommunikációelmélet.

Minden más jellegű táncelméleti írással kapcsolatban gyakorlatilag az a legnagyobb probléma, hogy általában mindegyik nagyon elvont elméleti síkon marad, vagy csak a szakmabeliek számára érthető. A túlzott elvontság hibának minősül egy olyan művészeti ág elemzésekor, amely önmaga sajátosságaiból fakadóan létezésében is eleve elvont. A tánc, a mozdulat nyelve ilyen elvont jelrendszer. Az esztétikai gondolatmenetek, amelyek szavakra vagy gondolkodási skémákra próbálják lefordítani, ritkán érnek el határozott eredményeket, ha hagyományos eszközökkel és gondolkodási egységekkel operálnak. Annál is inkább, mert a táncesztétika nem is rendelkezik hagyományos eszközökkel, ezeket csak más esztétikák vagy klasszikus marxista szerzők kelléktárából tudja kölcsönözni. Ezek a kategóriák és fogalmak azonban eredetileg nem azt a célt szolgálták, amelyet az aktualitás a ma táncelmélete számára kítűz. Azok a megállapítások, amelyek szerint a táncművészetre zene,

színpadkép és tánc szerves egysége jellemző; hogy a koreográfiákban általában kimutatható a drámai vagy lírai szerkesztésmód, valamint hogy mindezt térben és időben történik – ezek egyrészt általánosan elfogadott, de ma már – önmagukban – túlhaladottnak tetsző észrevételek, másrészt pedig a balett iránt érdeklődők számára nem nyújtanak megfelelő támpontokat a műfaj megismeréséhez, az előadások élvezetéhez, értéséhez. Ezidáig nem segítettek hathatósan ezen a problémán azok a kísérletek sem, melyek a színpadi mozgás és a hétköznapi mozgás között próbálták a kapcsolatokat megkeresni, illetve kimutatni. Hasonlóan nagyon elvont és spekulatív jellegű minden olyan módszer, amely a táncművészeti jelenségeket például a lukácsi intenzív totalitás, vagy általában az esztétikai minőség-kategóriák logikai rendszerébe helyezve próbálja kifejteni, persze mindezek ellenére nem kell megkérdőjelezni az ilyen jellegű elméleti munkák szükségességét. A művészet és közérthetőség kérdése – főleg olyan művészeti ágban, mint a táncművészet – nagyon bonyolult kérdés, és talán éppen a legkülönbözőbb elméleti aspektusok közös közreműködése által nyílik lehetőség a probléma megválaszolására. Jól példázza ezt az erőfeszítést az Akadémia Kiadó „Művészet és közérthetőség” című 1972-es kiadású kötete. A pusztán elméleti jellegű fejtegetések egyébként is szükségesek, de megfelelő voltak próbaköve: szembesítésük a talajukról kinőtt olyan „gyakorlati” elemzésekkel, amelyeknek feladata az lenne, hogy új, információs értékű tényeket tárjanak fel a jelenség köréből.¹ Egyszerűen *a tánctudományoknak korszerű elméletre, és ennek megfelelő gyakorlati műelemzésekre van szükségük*. Ehhez az eddigieknél újszerűbb és célravezetőbb szemléletmódot kell kialakítani, ebben nyújthat segítséget a kommunikációelmélet és a szemiotika. Ezt a feltételezést Józsa Péter munkássága támogatja közvetetten, ezért érdemes felidézni tőle néhány gondolatot: „A kommunikációelmélet azt ígéri, hogy egyszerre ragadhatjuk meg a praxis és annak tükröződése közötti viszony struktúráját, s a kultúrának nevezett jelenségek együttesének struktúráját.”² „Véleményem szerint a kommunikációelmélet nemcsak a praxis és a kultúra episztemológiája közötti közvetítéshez, hanem a szemiotikus elemzés és a szociológiai konceptualizáció egymásba illesztéséhez is rendelkezésre bocsátja az eszközöket.”³ Ez utóbbi megállapítás a későbbiekben is egyik fontos támasza gondolatmenetünknek. Józsa kívül még számtalan szerző gondolatmenete állítható párhuzamba a színpadi táncművészet kommunikációelméleti értelmezésével. A filmművészet kapcsán általános művészeti kérdéseket is érint például *Emilio Garroni*. „Szemiotika és esztétika” című könyvében.⁴ Általában az esztétikai tárgy tulajdonságairól többek között két fontos megállapítást tesz. Ezek szerint az esztétikai tárgy egyrészt felfogható mint szemiotikai tárgy, amennyiben alkotóelemeiben vizsgálható, másrészt e tárgynak tipikus heterogenitás a jellemzője. Garroni a művészeti kritika feladatát abban látja, hogy a kritikának e szempontok szerint kell a műalkotásokat újraformulálnia. Az esztétikai tárgy tipikus heterogenitása különösen a színpadi műfajoknál és a filmnél szembetűnő, ugyanennek a jelenségnek másfajta megfogalmazása hívja életre az alkódok, kódnyalábok stb. rendszerének gondolatát. A filmelmélet tapasztalatai egyébként is – a két művészeti ág sok párhuzama miatt – gazdag forrásul szolgálhatnak a tánc kutatás számára. Hasonló lehetőségeket nyújtanak a zenetudományok kommunikációelméleti, illetve szemiotikai jellegű munkái. *Jaroslav Jiranek* a szovjet *Aszafjev* és a cseh *Šabouk* elméletei alapján felállította a zene szemiotikai rendszerének vázlatát.⁵ Figyelemre méltó, és termékeny táncművészeti analógiákra biztat a zene

kezdeti szemantikai elemeinek eredetéről alkotott felfogása, amely hármas rendszerbe foglalja a szemantikai egységeket. Ebben a hármas egységben realizálódik a kettősen nyitott művészeti tartalom. A kettős nyitottság minden interpretáló művészetre vonatkozik, az előadóművész és a befogadó eltérő, saját műértelmezésére utal. Ez utóbbi tény — a műértelmezések eltérése — a későbbiek szempontjából szintén lényeges elem, a már említett művészi közérthetőséggel, a művészi kommunikációs folyamatok sajátosságával kapcsolatos.

Ez a néhány szakirodalmi utalás csak jelezni próbálta azt az ösvényt, amelyet a táncelméletnek a korszerű szemléletmód kialakításához feltehetően végig kell járnia. Anélkül, hogy programnyilatkozatnak tűnne, összegzésként érdemes megemlíteni azokat az állomásokat, amelyeket ezen az úton érinteni kell. Ilyenek például: — a kommunikációelméleti és szemiotikai szempontok használatának episztemológiai tisztázása a táncelméletben; — a társművészetekkel kapcsolatos tudományos eredmények elemzése; — a színházművészet, mint művészi kommunikációs folyamat sajátosságainak vizsgálata. Ezek a források már elegendő alapot nyújtanának annak a munkának az elkezdéséhez, amely a színpadi tánc szemiotikai-kommunikációelméleti szemléletének vázlatát teremtené meg.

Dienes Valéria és kommunikációs képlete

A tánc és mozgás szemiotikai-kommunikációelméleti megközelítésének magyar nyelven első és egyetlen eredménye *Dienes Valériának* a közelmúltban megjelent, „A szimbolika főbb problémái” című tanulmánya. Dienes életművében nem egyedülálló e tanulmány, hanem szerves része a szerző által orkesztikának nevezett mozdulattudománynak. Az orkesztika az emberi mozdulatlehetőségek egészét próbálja rendszerezni. Az emberi mozgást négy meghatározó tényező eredőjeként fogja fel. E tényezők: a tér, az idő, az erő és a jelentés. Ennek megfelelően tagolódik a gondolatrendszer négy alapvető fejezetre. Ezek: plasztika, ritmika, dinamika és szimbolika. A szimbolika főbb problémáiban ez utolsó fejezet kapcsán felmerülő fontosabb kérdések ismertetése található. Eredetileg az egész gondolatrendszer 1912 és 1942 között született. Ám nem véletlen, hogy 1974-ben, a tihanyi Első Nemzetközi Szemiotikai Kongresszuson a szimbolika fejezete került elő, és keltett nagy feltűnést. Ugyanis — ez érzékelhető az előbb említett tanulmányból — Dienes gondolatmenete és megállapításai egyfajta *lehetőséget nyújtanak* például a színpadi táncművészet modern kommunikációelméleti és szemiotikai megközelítésének felvázolásához is. A gondolatrendszer logikai váza alkalmas keretül szolgál a problémakör egészének interpretálásához. A felvázolt fejlődési, keletkezési vagy — a szerző sajátos kifejezését használva — sarjadási folyamatokba, valamint az ezekben szereplő különböző kategóriák és logikai egységek helyére behelyettesíthetők a jelenséget más aspektusokból vizsgáló tudományok megfelelő eredményei. Így lehetne differenciált tartalommal megtölteni ezt az elvont vázlatot, amely totális, átfogó rendszerszerűsége által a művészet, és konkrétan a mozdulat központi szerepével történő kommunikációs folyamatok vizsgálatával kapcsolatos minden igényt ki tud elégíteni. A gondolati rendszer totalitása azáltal teljeseedik ki, hogy a mozdulat jelentésének törvényszerűségeivel párhuzamosan olyan általános összefüggések is megtalálták

helyüket benne, melyek általánosságban, az evolúció logikáját kutatva, a fejlődés, a keletkezés, az idő stb. jellegét elemzik. Ennek megfelelően a mozgulat több szempontból és különböző szinteken jut központi szerephez. Dienesnél mozgulat és eszméleti állapot, más szavakkal mozgás és tudat mindig szoros, lényegi kapcsolatban áll egymással. „Az evolúció keletkezésproblémáit csak a mozgulatjárással összefüggő eszméletjárás természetének jobban megfelelő magatartással lehet megvilágítani ...”⁶ – olvashatjuk a tanulmány Bevezetésében. Ebben benne rejlik az egyik alapvető dienesi tétel: a folyton változó, fejlődő, „előttünk minőségileg sarjadó világ vizsgálatára alkalmas megismerésforma”⁷ alapkategóriája a mozgulat. Nem túlzás megállapítani, hogy ebben a felfogásban a mozgulat arché szerepet tölt be, princípiuma a világnak, a fejlődésnek. Az orkesztikában, az emberi mozgás tudományában szintén a mozgulat a természetes központi tárgy. A színpadi táncban – ugyanúgy, mint a mozgulatművészetben – az eszméletcsere, az alkotók, előadók és befogadók tudatközi információáramlása is mozgulatrendszeren, mint kifejezési eszközök rendszerén keresztül történik. A mozgulat által determinált jelenségeknek ez az utolsó szintje már egészen közel vezet a színpadi táncművészet kommunikációs problémáihoz.

A színházban lezajló kommunikációs folyamat sémáját többféleképpen le lehet írni. A legegyszerűbb feladó-kódoló-csatorna-dekódoló-vevő leírásból is megfelelő finomítás, differenciálás és részletezés után, használható sémát lehetne alkotni. Ennek ellenére érdemesebb Dienes szemléletes, a lényeges tényezőket erőteljesebben kiemelő formulájából kiindulni.

Ez a következőképpen néz ki:

$$(M_A + T_A) \rightarrow E_1 \rightarrow I_1 \rightarrow R (M_B + T_B) \rightarrow I_2 \rightarrow E_2$$

Ez a képlet lényegében egy A és B egyén között zajló kommunikációs folyamatot jelöl. Az M a múltat jelöli, a T a „teremtést”, vagyis az emberi tudatban a múlt talaján létrejövő új tartalmakat.

M_A : „A” egyénben szintetizálódott múlt, T_A : „A” egyén gondolati teremtménye. A nyíl folyamatot, keletkezést, sarjadást jelent. E_1 az előbbiek következményeként létrejött eszméleti állapot, I_1 pedig az az idegműködés, melyet E_1 vált ki, és amely a valóságban mozgulatban realizálódik. R a rezonancia, amely által I_1 -ből keletkezik I_2 . I_2 : „B” egyénnek az az idegműködése, melynek egy új eszméleti állapot lesz az eredménye: az E_2 . Az R utáni zárójelben az M_B és T_B a „B” egyénben lakozó múltat és a keletkezett újat jelöli. Ezt a folyamatot nevezi Dienes eszméletközi evolúciónak. Ebben a folyamatban nincsenek rögzített mennyiségek, minden kategória folytonosan fejlődik, alakul. A teljes gondolatmenetnek ez az egyik legnagyobb erénye. Megragadta korunk jellegét, kifejezi a felgyorsult élet szüntelen változásait.

A kellően differenciált szemléletmód a megfelelő mértékben párosul átfogó, általános jelleggel. Ezáltal lehetőség nyílik arra, hogy a mindekori műelemzés konkrét anyaggal töltsen meg a formulázott kategóriákat. Így válhatnak a gondolatmenet tartalmává a más jellegű művészeti, illetve társadalmi kérdésekkel foglalkozó tudományok eredményei. A figyelmet minden lényeges tényezőre kiterjesztő vizsgálat tudja a művészeti folyamatokat úgy újraformulázni és interpretálni, hogy az a legközelebb álljon a valójában létező tényekhez. Ehhez nyújt logikai keretet Dienes evolúciós fejlődésrajza.

E néhány soros méltatás után érdemes kissé mélyebbre hatolni az eszméletközi evolúció törvényszerűségeiben. Függetlenül attól, hogy a szerző e törvényszerűségeket nem a mozdulat színpadi megjelenésével kapcsolatos jelenségekre vonatkoztatja, a továbbiakban célszerűbb megpróbálni kiinduló képletünket szűkített változatban, a színpadi táncművészet kapcsán létrejövő kommunikációs folyamat leírása gyanánt értelmezni. Ebben az értelemben a továbbiakban *sámunkra nem a dienesi tétel magában való sajátosságai a lényegesek, hanem problémafelvetésének jellege, ami* – az alap gondolat eltérő irányainak dacára – *lehetőséget teremt a mai színpadi műfajok, tárgyunknak megfelelő vizsgálatának kísérletéhez.* Az előadóművészetekben a befogadók számára kétféle partner is kínálkozik, mint a kommunikációs folyamatok feladói. Lehet adó az alkotó, és lehet az előadó is. Mivel köztudott, hogy a táncjátékokat koreográfusok készítik, így csak akkor teljes a kommunikációs aktus, ha adó gyanánt az alkotó szerepel. Ebben az esetben a táncos és alakítása, mint a jelrendszert nagymértékben meghatározó tényező jut jelentőséghez. Ez némileg bonyolítja a dolgok menetét, de alapvetően nem változtat meg lényegi kérdéseket. A leírás bizonyos helyzetekben elméleti kiegészítés nélkül is teljes értékűen funkcionálhat. Ilyen volt például a század első felének mozdulatművészete, melyet a szerző tanulmányozott, és melyre az volt jellemző, hogy az alkotói és az előadói szerep nem vált élesen ketté. Ebből a szempontból hasonló jelenség a pantomim és a népi táncok, vagy egyéb improvizatív jellegű művészi mozgás. A mai balettelőadások esetében, ha „A” egyén az alkotó koreográfus, akkor I_1 és R közé, mint tolmácsoltót kell feltételeznünk a színházi előadást, annak minden szereplőjével és tartozékával egyetemben. Ennek tudatában térhetünk vissza az eredeti képlethez.

Mitől színes ez a képlet, mi által teremti meg a minőségi változások, átrendeződések kifejezésének lehetőségeit? A múlt szintézisének állandó jelenidejű jelenléte, és az ennek talajáról szüntelenül fakadó új gondolati tények – e két változó nagymértékben dinamizálja az egész rendszert. Általuk mutat rá Dienes arra, hogy mi minden előzi meg és befolyásolja annak a tudati állapotnak a kialakulását, amely az alkotás előfeltétele. Minden alkotói életútban kitörölhetetlen nyomot hagynak az idő legkülönbözőbb tartalmai és a bennük lejátszódott történések.

Az idő ebben az összefüggésben a bergsoni felfogásnak megfelelően szerepel. Nem órával mérhető mennyisége a döntő, hanem a belső átélés tartama. Korunkban rövid idő alatt lehet sokat megélni, és a megélték nem tűnhetnek el nyomtalanul – befolyással bírnak a mindenkori tudati állapotra. De nem önmagukban. Az eszmélés alapja a múlt talaja, és a múlt létezésének minden területéről, jelenlétének mindegyik fázisában rögtön új gondolati tartalom fejlődik. Ahogy az emberi elme ébrenlétében képtelen arra, hogy ne teremtsen szüntelenül valamilyen tárgyat gondolatainak, ugyanúgy képtelen arra is, hogy ezek a múlt tapasztalásain nevelkedett gondolatok ne alkossanak azonnal új konstellációkat, minőségileg más tudati tartalmakat létrehozva. Ezek az új tartalmak rögtön átértékelik a jelent, és átfestik a múlt jelenbe transzponált színeit is. Ezért a múlt nyomai és a jelen új gondolati teremtményei mindig együttesen határozzák meg a tudati állapotot úgy, hogy ez utóbbi az előbbiekből keletkezik. Nem nehéz elképzelni az alkotói lelkiállapotot; egyes művészi alkotások kimondottan témájuknak választják az alkotói vívódások ábrázolását. Kevés szó esik viszont a befogadói „vívódásról”. A Dienes-gondolatmenet erről is tényeket közöl. Ugyanis, ahogy az alkotó

(„A” egyén) számára determináns $M_A + T_A$, $M_B + T_B$, ugyanolyan fontos szereppel bír „B” egyén, a befogadó szempontjából. Ez a kölcsönösség viszont nem mechanikus párhuzam. Differenciáltan hangsúlyozódik a történet folyamat jellege azáltal, hogy $M_B + T_B$ nem pusztán mint a befogadói tudatállapot befolyásolói szerepelnek, hanem a rezonancia (R) együttthatói. Ez a lényegi eltérés arra utal, hogy a befogadó múltjának és ebből fakadó új gondolati termékeinek együttese már az átvétel kezdetének első pillanataitól fogva erősen hat. Ez minőségileg más, mintha — tegyük fel — e két változó szerepét úgy ítélnék meg, hogy a folyamat végén kialakult új befogadói eszméletállapot keletkezésének determinánsai lennének. Magyarán: a múlt és a szüntelenül szerveződő egyéni gondolatok nem a színház után szembesülnek a látottakkal, hanem azonnal és folyamatosan jelen vannak, és az előadás közegén keresztül ható, I_1 -ben mozgólatszimbólumként realizálódott jelentéstartalom átvétele folyamán eleve kontaminálódnak a befogadottakkal. Ez jól érzékelteti azt a tényt, amelyben a befogadói lehetőségek sokfélesége nyilvánul meg. Ugyanis amennyire különbözőek az alkotói múltak és jelenek, legalább annyira eltérnek minden egyes befogadó esetében külön-külön az egyéni tapasztalatokhoz és felfogásokhoz igazodó értelmezések. Ezen az alapon nem túlzás azt állítani, hogy ahány befogadó, annyi kódértelmezés.

Hogy ennek ellenére a műalkotások mondanivalóját általában mégis sikerül viszonylagosan egységes megítélés alapján értelmezni, annak konkrét okai vannak. Konkrétum, hogy létezik kollektív tudat, közös nemzeti múlt, megfigyelhetők rétegek, csoportok közös hagyományai, és említendő lenne még számos egyéb, a közösségi kultúrák égisze alatt született jelenség. Korszakok reprezentáns műalkotásainak alkotói intencionáltsága mindig ezekre, a mindenkor konkrétan létező tényekre apellál, a legmegfelelőbb mértékben. Ha a kollektivitás jellemzőit vizsgáljuk, akkor befogadói részről bevezethető — gondolataink eredeti logikai menetének megfelelően — két új változó: M_n és T_n .⁸ Az n jelölésnek úgy van értelme, ha egy valójában létező, viszonylagosan meghatározható közösség tagjainak számát jelöli. Ugyanis csak ilyenek esetében lehetséges körülírható közös élő múltról, és ebből származó közösségi gondolatteremtésről beszélni. Amikor viszont ilyenek jelen vannak, akkor nem szabad ezeket figyelmen kívül hagyni. Minden művészeti ágban, de különösen a színházművészetben — ahol a műélvezet kimondottan közösségi élmény — fontos szerepük van e tényezőknek. Az egyéni értékelések egyrészt eleve mindig közösségi eredők által befolyásoltak, másrészt a kommunikációs folyamat közepette is az egyén, aki fogalmat alkot a közösségi normatívákról, a saját értelmezéseit szüntelenül korrelációban tartja e normákkal és szokásokkal. Ezekre persze történhet reakció pozitív és negatív irányban is, de függetlenül senki sem tudja magát. A vonatkozási csoportok és a tágabb közösségek múltja az egyéni sorsokba olvad. Mégis az élmények és tapasztalások világában érdemes külön kezelni a közösségi vonatkozásokat, hisz főleg speciális helyzetekben minőségileg más jelent az, ha valami közösségben történik. Egy adott történelmi szituációban a színházi előadás keretein belüli politikai megnyilvánulás az egész nemzet számára rögtön érthető és lelkesítő. Más korszakokban bizonyos jelentéstartalmak csak szűkebb rétegek számára érthetők, és sokszor csak a mondanivaló „kihámozása” után. Mindig akadnak csoportok, amelyek művészeti jelenségek egy részétől rendszeresen elszigetelődnek, értetlenül állnak a probléma előtt, dekódolásra képtelenek. Ennek okai nem feltétlenül az esetleg alacsonyabb kulturális színvonalra vezethetők vissza. Ezek az esetek

egy-egy példái annak, hogy az egyéni befogadást mennyire befolyásolják és behatárolják közösségi tényezők, s hogy e tényezők differenciálása érdekében érdemes e hatásokat külön is szemügyre venni. A valóságban ugyanis általában tudatosulnak az egyénekben a csoport hovatartozás normatív előírásai, és ezek folyamatosan hatnak, valamint olyan befogadói predispozíciókat alakítanak ki, amelyek sajátos pszichológiai szociálpszichológiai és művelődésszociológiai vetülettel rendelkeznek. Ezek hatása olyan erős, hogy a kódértelmezés befolyásolását illetően komoly jelentőségűek. Ezért az alkotói és befogadói egyéni tudatállapot meghatározó változóiban feltétlenül szükséges felfedezni a közösségi tényezők hatásmechanizmusát.

Az eddigiekben említett közösségi tényezők javarészt a közös múlttal, M_n -nel voltak kapcsolatosak. T_n -ről, az új közösségi gondolatteremtényről annyit kell megállapítani, hogy létezmódja szintén hathatósan képes befolyásolni az értelmezést. Az egyéni befogadás ugyanis nemcsak a múltban alakult közösségi értékrendszerekkel számol, hanem a kommunikációs folyamatban rögtön érzékeli a közösségi értelmezések – vagyis új gondolat-kialakulások – irányát. Erre megint, az egyéni helyzetnek megfelelő, többirányú reagálásmód lehetősége kínálkozik, de mindegyik menet közben hat az érzékelésre. Ezzel kapcsolatban például olyan fogalmak említhetők meg, mint a szellemi divat vagy a konformizmus pszichológiája.

Kódok, kódmeghatározó tényezők

Eltávolodva egy időre Dienes Valéria kommunikációs képletétől, a következőkben érdemes jobban a konkrétumok felé fordulni. Az első lényeges kérdés, a színpadi táncjátékban rejlő kódok sokaságával kapcsolatos. A színházi előadás egésze, mint komplex egység, olyan kódrendszernek vehető, amely sajátosan összetett jelrendszerek igénybevétele által az alkotói üzenetet tartalmazza. Ennek alkotóelemei a különböző jelrendszerek, amelyek mint alkódok szerepelnek. Hogy a különféle kódok közül melyik a domináns, az a színpadi műfajok specifikumait vizsgáló kérdésekhez tartozik. Ezek alapján elméletben *elkülöníthetők a műfajok, de a dekódolás valóságban zajló menetére már korántsem az jellemző, hogy a műfaji meghatározás szerinti elsődleges kód egyértelműen a legfontosabb*, és a többi kód csak utána jöhet számításba. Ehelyett a kódok egymás közötti viszonyát célszerűbb úgy megítélni, hogy a műfajt meghatározó kód primus inter pares szereppel bír a többi között. Ez vonatkozik a színpadi táncjátékra is, ahol ez a szerep az emberi mozgásból alkotott formanyelvé. Ennek alapján különült el az idők folyamán a színjátszásnak az a fajtája, melyet napjainkban hagyományosan balett névvel illetnek. Az elnevezés funkciója ma már lényegében annyi, hogy jelezze, nem prózai színházról vagy operetről van szó. Azon kívül ugyanis, hogy a balett elsősorban az emberi mozgásra apellálva hozza létre mondanivalóját, alapvető dolgokban nagyon hasonlós a többi színpadi műfajhoz. A prózai színházakban is fontos szerepük van a koreografált mozgásnak, a gesztusoknak, sőt, adott színpadi szituációkban a kódolás domináns részei lehetnek. Ugyanígy a színpadi táncjátékban, főleg a modern balettekben sok olyan jelrendszer használatos – vagy látens módon implikálva, vagy direkt vállalva – amelyeket más műfajok eszközeiként szokásos megítélni. Mindezek azt a megfigyelést támasztják alá, hogy a színházi előadás olyan komplex

egység, amely nem egy, a többenél bizonyos megítélések szerint fontosabb kód ismeretére alapít, hanem függetlenül a műfaji kérdésektől, a színházra, vagy általában a művészetekre jellemző számos alkóddal – vagy kódmeghatározó tényezővel – közösen sajátos, folyton változó kapcsolatokat kialakítva építkezik. Ezek az alkódok és kód-meghatározó tényezők általánosságban a színházművészet mindegyik fajtájára vonatkoznak, és mennyiségük akkora mértékű, hogy túlsúlyuk lényegében egységesíteni képes a színházművészet egészét, a műfaji elkülönítések által kiemelt kódok ellenében. Ettől függetlenül azért léteznek különböző műfajok a színházművészetben belül, de megítélésük és elméletük csak akkor járhat helyes úton, ha vizsgálatuk a színházművészet egészen keresztül történik. *A balett* valóban nagyon stilizált, a hétköznapi mozgástól erősen elvonatkoztatott, egyedülálló *formanyelve sem tarthat számot önmagában tartós érdeklődésre*. Létjogosultsága és műfaji egyenjogúsága abban gyökerezik, hogy *lehetséges általa színházi előadásokat teremteni*. Az, hogy a műfajnak nincs megfelelő társadalmi presztízse a többi művészet között, pontosan abból is fakad, hogy egyrészt a balett színházművészetté való alakulása még hiánytalanul nem történt meg, másrészt pedig e folyamatban a közönség még jobban le van maradva, az előítéletek a balettet öncélú formaművészetnek tartják.

A balettművészet történetéről ezzel kapcsolatban néhány dolgot meg kell említeni. Lényegében a rokokó-klasszicista korszak öncélúsága óta folyamatos a törekvés, hogy a balett önálló művészet legyen. E folyamat a huszadik században újabb lökéseket kapott: a balettművészet magába olvasztotta többek között a korszerű tartalmak kifejezésére alkalmas mozdulatisművészet eredményeit, valamint e században nyílt meg a lehetőség arra, hogy bármilyen mozgásra utaló elem szervesen beépüljön a balettek formanyelvébe. Ez utóbbi szintén nagyban gazdagította a kifejezési lehetőségeket. Jelenleg a modern balettművészet eljutott odáig, hogy olyan kifejezési lehetőségekkel rendelkezik, amelyek alkalmassá teszik a saját kora jelenségeire reagálni tudó színházművészet létrehozására.

Visszatérve a kódok problémájához, a következő kérdésekre kell választ keresni: melyek azok a kódok, amelyek a komplex színházi egységet alkotják, e kódok mennyire írhatók körül, és lehetséges-e számbavételük. Ezek közül a legnehezebb kérdés minden bizonnyal a kódok és kódbefolyásoló tényezők körülírása. A probléma éppen e két fogalom megfelelő differenciálásában rejlik. A kódok ismerete, értésük meghatározója a műalkotás megértésének. A kódok értését viszont számtalan olyan tényező befolyásolja, mely nem kifejezetten a kódnak mint az adott jelrendszer legáltalánosabb fogalmi kifejezésmódjának belső törvényszerűségeiből fakad, hanem a befogadás sajátos összefüggésrendszerével kapcsolatos. Ezek a befolyásoló tényezők viszont a kódok megértését olymértékben meg tudják határozni, illetve az értelmezést meg tudják változtatni, hogy ezek a tényezők közvetetten a műalkotás megértésének is determinánsai. Így maguk a kódok, és a megértésüket éppen befolyásoló tények *funkcionálisan azonos szereppel rendelkeznek*. A megértést zavaró módon rögződött befogadói pre-diszpozíció ugyanolyan mértékben képes megakadályozni a mű megértését, mint az alapvető kódok ismeretének hiánya. A befogadás menetének szociálpszichológiai aspektusai mégsem vehetők egy kategóriába például a konvencionális művészeti kódok rendszerével. Ilyen okok miatt szükséges a kódok és kódmeghatározó tényezők létezésének differenciált szemlélete. Ezzel kapcsolatban az a kérdés merül még fel, hogy az

említett — a kódok belső törvényszerűségeitől független — tényezők, mennyiben rendelkeznek kódmeghatározó erővel. Erre a kérdésre a válasz további differenciálás után adható meg. A kódot befolyásoló tényezők az alkotó és a befogadó szempontjából más-más jelleggel bírnak. Amennyiben az alkotói folyamat különböző fázisaiban is hatnak ilyen tényezők — márpedig nyilvánvaló, hogy hatnak — akkor az alkotónak mind tudatállapotát, mind választásait és megformálásait érintik e tényezők. Így kifejezetten hatással lehetnek arra a folyamatra, amelyben a különböző jelek rendszerén belüli arányok és a kódok mikéntjei veszik fel a műre jellemző sajátos arculatukat. Ebben az esetben beszélhetünk kódmeghatározó funkcióról.

A befogadás szempontjából némileg pontosítani kell a fogalmat, mert itt lényegében a kódmegértést befolyásoló tényezőkről beszélhetünk. Tehát minden, magától a kódtól független befolyásoló, a kódok megértésének irányítása, esetleg akadályozása által erősen hat a műalkotás egészének értelmezésére. Mivel a befogadó egyén számára általában nem tudatosul — és főleg nem differenciálódik — az a hatásmechanizmus rendszer, mely kódértését meghatározza, az egyén szempontjából minden olyan tényezőt, amely kódismeretét befolyásolja, lényegében kódmeghatározó tényezőnek vehetjük. Ezt nemcsak azért fontos tisztázni, hogy a fogalmak pontosan álljanak rendelkezésünkre, hanem azért is, mert ezáltal tükröződik az a felfogás, mely szerint *minden olyan tényezőnek, amely valamilyen formában befolyásolja a kód, illetve a műalkotás érthetőségét és értelmezési folyamatát, egyformán fontos szerepe van*. Ez azt jelenti, hogy adott esetben a műalkotás belső jellemzőitől független dolgok képesek ugyanolyan súllyal eldönteni az alkotás értelmezését, mint ahogy meghatározzák ezt a színpadi alkotás által használt jelrendszerek ismeretével, felhasználásával kapcsolatos problémák is.

Korunkban a színház kezdi elveszteni szentély-jellegét. Ez nem azt jelenti, hogy a színházművészetben a művészet kultikus vagy a görög mintájú erős közösségi-társadalmi funkciója fog újra előtérbe kerülni. Ellenkezőleg: a szentély-jelleg elvesztésének jelenlegi folyamata az értékek általános devalválódásával áll párhuzamban. A művészet nimbuszát éri folyamatosan csorba, a valóságban nem a színház lépett ki az életbe a szentélyből, hanem az élet tört be a színházba úgy, hogy gyakran „megszentségtele-níti” a művészet értékeit. Magyarán: a színházi előadás megszűnt öntörvényűségének szertartásaiban játszó művészi-közösségi élmény lenni, a nézők behurcolják napi gondjaikat a színházba, a műélvezetnek a hétköznapi viszonyrendszerek és értékek között kell megkeresnie korlátok közé kényszerített lehetőségeit. A színházművészet lemondott az illúzióteremtésről azért, hogy hitelesebben szólhasson a valóságról. Ezzel párhuzamosan nagy árat kellett fizetnie: önmaga is a valóságnak csak egy részlete lett. És a valóságot egyre inkább praktikusán szemlélik mind az alkotók, mind az előadók, mind pedig a színházlátogató nézők. Ezt kell az elméletnek valahol tudomásul vennie, ezért kell a színházművészeti folyamatok minden mellékesnek tűnő, „laicizált” tényezőjét a maga jelentőségében, hangsúlyosan figyelembe venni. Úgy lehet tényszerűen, röviden megfogalmazni ezt a jelenséget, hogy a színházi előadás fegyvertelenül, pőrén áll a legkülönbözőbb társadalmi hatásmechanizmusok özönében. Ezért értelmezni is csak ezeknek a hatásmechanizmusoknak az ismeretében lehet.

Ezek után a továbbiakban sor kerülhet a legkonkrétabb lépésekre: kísérletet kell tenni a kódolást, illetve dekódolást befolyásoló tényezőknek a számbavételére, ame-

lyek egy színházi előadással kapcsolatban felmerülhetnek. A számbavétellel nyilvánvalóan együttjárnak bizonyos csoportosítások is. Ezzel kapcsolatban több nehézség adódik. Az előbbieken körülírt szemléletmód azt diktálja, hogy *a vizsgált tényezők között nem lehet szubordinációs viszony vagy fontossági sorrend*. Mivel ez mind az alkotás folyamatában, mind a befogadás különböző fázisaiban a valóságban is így van, ezáltal a csoportosítás komoly nehézségekbe ütközik. Lényegében egy dolog látszik világosan: a tényezők egy része szorosan a műalkotással, vagyis az alkotói, művészi kódolással kapcsolatos, míg másik részük a műalkotás világától viszonylagos függetlenségben létezik. E differenciáláson kívül még egy dolog lehetséges: a különböző tényezők gyűjtőfogalmak által kerülnek említésre, típusaik, jellemzőik ezek keretein belül kapnak részletező megvilágítást. Mindezekre feltétlenül szükség van, mert a kiinduló Dienes-féle képletünk múlt és teremtés kategóriái annyira tágak, hogy egymástól nagyon különböző fogalmakkal kellene megtölteni őket ahhoz, hogy a valóság minden lényeges vonatkozását érzékeltetni tudó elemzés szülessen. Ez a megállapítás már a továbbiak felé mutat: körvonalazódni fog az a lehetőség is, melyben eredeti kommunikációs képletünk más jellegű aspektusok megfigyeléseivel kap konkrét tartalmat. Az ilyen jellegű módszerek bizonyos veszélyeiről beszél Józsa Péter, mikor az episztemológiai eklekticizmus jelenségét vizsgálja. De rögtön láttatja a helyes utat is, amelyhez szerinte a kommunikáció elmélet teremt lehetőséget: „Az eklekticizmus elkerüléséhez két utat kellene végigjárni. Egyfelől magában a marxi oksági struktúrában kell megtalálni a – szerves – helyet a szabályszerűségek amaz autonóm játéka számára, amelynek segítségével értelmezhetővé és intelligibilissé válhat a konkrét formák termelése. Másfelől fel kell bontani a kultúra fogalmát oly módon, hogy az érintett jelenségek összessége olyan realitásként álljon előttünk, amelynek éppen autonómiája nem más, mint autonómiátlanságának, determinált voltának formája.”⁹ Az idézet második fele azért is külön érdekes, mert a kultúra fogalma ily módon történő felbontásának *analógiája lehet* a színházi előadás olyan érintett jelenségekre való bontása, amelyek determinált voltukban, realitásukban mutatkoznak meg ezáltal.

A kódolás-dekódolás folyamatát meghatározó tényezők, és a művészeti nyelvezet megértését vizsgáló különböző aspektusok két irányból találkoznak egymással. Ugyanis a befolyásoló tényezők empirikus megfigyelések és vizsgálatok révén a valóságban ragadhatók meg azáltal, hogy egy színházi előadás alkotói, illetve befogadói tevékenységének folyamatában minden részlet determinált (e folyamatban nincsenek reziduális tényezők, csak látens jelenségek), tehát a valóság összefüggései felől a színház felé. Ez az egyik irány, ahonnan jelentkeznek a befolyásoló tényezők, a másik megközelítési mód az elméletből fakad, mely e tényezőknek megfelelő aspektusokat alakít ki, létrehozva ezáltal diszciplinákat és interdiszciplináris gondolatmeneteket. Ezekre az aspektusokra az jellemző, hogy sajátos logikájuk és terminológiarendszerük segítségével képesek a színházi előadás egészét a maguk nézőpontjának megfelelően teljesen kifejteni. Vagyis például művelődésszociológiai, szociálpszichológiai vagy esztétikai szempontból totális rendszerek létezhetnek elvileg, de mivel e totalitások csak egyféle szemléletmódból származnak, így lényegében a jelenség egészének csak részttotalitásai lehetnek. A valóságban ható befolyásoló tényezők és az elmélet interdiszciplináris aspektusai akkor erősítik egymást, ha a jelenségek és az ezeket vizsgáló megközelítési módok valóban azonos talajban gyökereznek. A megfelelésnek ez a követelménye

szabja meg a résztotalitások határát, ezáltal kell az interdiszciplináknak illetékességi területükön belül maradniul. A kommunikációelmélet egyrészt képes összefogni ezeket a területeket, másrészt pedig szemléletmódja lehetőséget nyújt olyan jelenségek rendszerbe foglalásához, amelyek még az interdiszciplináris rendszereknek is a határterületeire szorúlnak. Ezek után sor kerülhet azoknak a leglényegesebb befolyásoló tényezőknek a számbavételére, melyek egyúttal a tudományos megközelítések aspektusai is.

A műalkotás világtól független tényezők

– Művelődésszociológia, művészetszociológia

Számos szerző neve fémjelzi a kutatásoknak azt az ágát, amely a művészeti nyelvezet problematikáját szociológiai nézőpontból szemléli. Ennek a fejezetnek nem lehet célja, hogy az idevonatkozó teljes szakirodalmat akár csak vázlatosan is áttekintse. Ehelyett célszerűbb néhány, témánk szempontjából feltétlenül említésre érdemes tanulmányra utalni. Az alapp probléma tökéletesen érzékeltethető egy rövid Józsa idézetel: „... az esztétikai kódok megértésének foka tisztán és egyértelműen korrelál az iskolázottsággal, illetve a társadalmi hellyel. Más szavakkal: a nem értelmiségi rétegek – zömükben, tömegükben – nem ismerik az esztétikai alkotások nyelvét, jelrendszerit.”¹⁰ Ehhez szükséges még a műalkotások néhány sajátosságának ismerete, szintén Józsa szellemében. Egyrészt a jelentésrétegek több voltáról van szó, másrészt pedig az alkotás többféle értelmezhetőségéről. E két tény nyilvánvalóan szorosan összefügg, és a befogadás különböző szintjeit és jellemzőit hozza létre. Józsa általában filmművészeti, képzőművészeti vagy irodalmi jelenségekre utal. A táncművészetben e problémák sajátos jellemzőkkel is kiegészülnek. Ennek okai két alapvető tényben kereshetők. Az egyik: a táncművészet periférikus helye a művészetek között. A másik, amely ugyan ebből fakad: zömükben az értelmiségi rétegek sem ismerik a balett nyelvét, jelrendszerit. A kódok széleskörű nem-ismeréséből következik, hogy a közönség részéről a balett műfaját a másként értelmezések vagy rosszul értelmezések tengere veszi körül. Ezt elősegíti egy műfaji specifikum is: helyenként virtuóz technikát követelő előadóművészetről lévén szó, a felszínes műélvezet gyakran pusztán a technikai-formai elemek kivitelezésének értékelésében, vagy a táncosok testi megjelenésének látványosságában merül ki. Ez is már egyfajta másként értelmezés, hiszen a színpadi alkotások jóval mélyebb jelentéstartalommal rendelkeznek. Hogy a különböző értelmezéseknek mik a rétegek szerinti jellemzői, arra csak megfelelő módszerekkel végrehajtott felmérések után lehetne megbízható választ adni, de általános tapasztalatok alapján néhány meg-alapozott feltevést érdemes körülírni. Az elsőt már az előbb említettük: az előadás jelentésrétegeiből a közönség javarészt csak az első szintet képes értelmezni, s ez a tánc-technikai látványosságok szintje. Irodalmi alkotások vizsgálatából vett analógiák alapján ezt a szintet nevezhetjük az első artikuláció szintjének.¹¹ Az eddig terjedő értelmezés főleg az alacsonyabb iskolázottsággal és társadalmi hellyel rendelkező rétegekre jellemző. Az értelmiségi és kvalifikáltabb rétegekkel kapcsolatban más jellegű a probléma. Itt ugyanis valószínűleg létezik az igény a mélyebb értelmezésre, de egyrészt az

előbbi jelenség is sok csapdát állít, másrésről pedig tipikusan jellemző, hogy a táncnyelvi kódolás ismerete híján elsősorban más jellegű művészeti, illetve műveltségi tudástartalom alapján próbálnak értelmezni. Mindenesetre ezek alapján feltételezhető, hogy a kódértelmezést a színpadi táncművészettel kapcsolatban is meghatározzák a társadalmi rétegbe tartozás jellemzői, illetve a másként értelmezések rétegenként eltérő sajátosságokkal bírhatnak. Mindezek a dekódolt szociológiai szempontból befolyásoló tényezők. A rétegbe tartozás tényei és vonatkozásai a művészi kommunikáció folyamatában úgy funkcionálnak, mint a Dienes-féle képlet múlt és teremtés kategóriáinak szerves alkotóelemei. Ahogy ezek determinánsai a befogadásnak, vagyis a dekódolásnak, ugyanúgy fontos befolyásoló az akotói kódolásnak is. A szociológiai szempont itt viszont nem elsősorban a rétegbe tartozás specifikumainak jellemzőiben nyilvánul meg, hanem inkább a területekhez, csoportokhoz való odatartozás hatásrendszereiben, konkrétan például bizonyos hagyományok vagy stílusok ápolásának szociológiailag determinált voltában. Ezek után még egy kérdés vár említésre. Már az előzőekben, kiinduló képletünkkel kapcsolatban volt szó az egyéni tudat és a közösségi tudat különbségeiről. E két fogalom közötti minőségi különbségekre utal Józsa következő megállapítása: „Az esztétikai kultúra elemeinek jelentéséhez csak az érintett társadalmi csoportok egészben vett tudatával együtt lehet hozzáférni, éppen mert jelentéseiket e társadalmi csoport-tudatok egészétől kapják.”¹² Ez bizonyos vonatkozásokban a következőket jelenti: az egyének csoportjaik normatíváinak egy részét tudatosan interiorizálják, azaz szívesen vállalják. Ezek elsősorban kulturális berögződöttségekre vonatkoznak, melyek megtartása a kényelmes inaktív „műélvezet” biztosítása mellett a csoportösszetartozás kötelekeit, és az ebből fakadó kellemes biztonságérzetet is erősítik. Nagyon szemléletesek Józsa egy másutt¹³ tett, a kulturális blokkokkal és a választás determinánsaival kapcsolatos feltételezései is. Ugyanis e tényezők talajáról nőnek ki a balettel kapcsolatos előítéletek és berögzöttségek színes skálái. E skála a balett teljes elutasításától az egyszerű felszínes értelmezésig vagy meg nem értésig terjed.

– Szociálpszichológia, pszichológia

E területek a megközelítési módoknak szintén gazdag lehetőségeket kínálnak. A következőkben három témakör említésére kerül sor. A három témakört három szerző neve jelzi: Hankiss Elemér, Buda Béláé és Rudolf Arnheimé.

Művészetszociológia, szociálpszichológia és pszichológia területeit érintik azok a tényezők, amelyek szerepét az irodalmi művek közérthetőségével kapcsolatban vizsgálja *Hankiss Elemér* egy régebbi tanulmányában.¹⁴ Ezeknek a tényezőknek a szerepe általánosítható bármelyik művészeti ág hasonló problémáira, így a táncművészet számára is megfelelő alapot nyújtanak bizonyos jelenségek megfigyeléséhez.

A befogadás személyi adottságairól van szó az első csoportban. Ennek operacionalizált fogalmai a következők: érzékelés, figyelem, emlékezet, képzelet, érzelmvilág, gondolkodás, személyiség. Nem szükséges külön-külön bizonygatni, hogy e fogalmak milyen fontossággal bírnak egyes színpadi szituációk megítélésében, értelmezésében. Csupán néhány kiegészítésre van szükség. Az érzékeléssel kapcsolatban hangsúlyozandó az a tény, hogy a táncművészetben a vizuális érzékelésen döntő hangsúly van. Ennek

sajátos törvényszerűségei vannak, melyekről a későbbiekben még lesz szó. Az emlékezetéről érdemes annyit megjegyezni, hogy kommunikációs sémánkba szervesen illeszkedik, mint a mültszintézis tudatos eleme. A színpadra irányuló figyelem specifikus volta abban rejlik, hogy nemcsak időben, hanem térben is kellő mértékű differenciáltsága szükséges.

Hankiss második csoportjában az ismeretek szerepelnek. Ide tartozik az egy műalkotáson belüli különböző kódok eltérő szintjeinek ismerete. Arra már történt utalás, hogy a kódok szerveződése a színpadi táncművészetben is hasonló, mint az irodalomban, sőt — a későbbiek bizonyítani fogják — bizonyos szempontokból a táncművészetben a kódszerkezetek jóval gazdagabbak, sokrétűbbek. Az ismeretek közé tartoznak még a következő fogalmak: ismeretanyag, műveltség, kulturális beidegződés, beállítódás. A kulturális beidegződésről, mint tipikus szociológiai aspektusú jelenségről már volt szó. Az ismeretanyag és műveltség kérdései a későbbiekben külön fejezetben kerülnek elő, mivel szerepük speciális jellegű.

A beállítódással kapcsolatban érdemes most tisztázni néhány dolgot. A kulturális ismeretanyagon és műveltségen alapuló intellektuális beállítódás más, mint a különböző személyes, vonatkozási csoportokkal vagy interakciós folyamatokkal kapcsolatos tapasztalati ismereteken alapuló pszichikai beállítódás. A két tényező — Józsa szellemében — egy kicsit más megvilágításban különíthető el úgy, mint kognitív és affektív alrendszer kettőssége.¹⁵ A pszichikai beállítódás a színházművészet „színes poklában” fontos tényező, lényeges kérdések dőlnek el ezen az alapon. Bár a nagyközönség nem rendelkezik kulisszák mögötti tények ismeretének akkora mértékével, hogy ezek alapján megalapozott beállítódások alakulhassanak ki benne például az alkotókkal és előadókkal kapcsolatban, de megfelelő propagandisztikus eszközökkel hatásosan lehet befolyásolni még az ilyen jellegű predispozíciók formálódását is. Fontos, hogy a közönség milyen előjelű érzésekkel indul a színházba. Például, ha már előzetesen „szereti” a művet, az alkotókat és az előadókat, akkor meg is akarja érteni a dolgokat, aktívabb lesz a befogadásban. Ilyen szituációk általában akkor alakulnak ki, mikor vidéki városokban saját balettegüttes alakul az ottlakók büszkeségére. Pozitív hozzáállás a közönség részéről, nagyobb aktivitás a dekódolás folyamatában — egy idő után így lehet egy város balettértő, ha közben minden optimálisan fejlődik. A pszichikai beállítódás szűk szakmai kereteken belüli szerepével témánkkal kapcsolatban nem érdemes részletesen foglalkozni, bár itt adódnak az ezen az alapon nyugvó műértelmezési eltérések legszélsőségeiből esetei. Csupán példának érdemes megemlíteni azt a tényt, hogy a jól informált, és ezek alapján beállítódott kritikusok milyen merőben eltérő felfogásokat tudnak ugyanarról a műről kialakítani. Tehát a pszichikai és kulturális beállítódások egyaránt vehetők kódmeghatározó értékkel bíró tényezőkknek, annál is inkább, mivel az előbbiekben jelzett törvényszerűségek nemcsak kizárólagosan a befogadói folyamatokra jellemzők, hanem esetenként sajátos formában, de az alkotói tevékenységre is hatnak.

Hankiss harmadik csoportjában a normatív tényezők szerepelnek. Ezen belül: morális—szociális normarendszer, esztétikai normarendszer, praktikus—vitális értékrendszer. E fogalmakról a pszichológiai, illetve szociálpszichológiai aspektusnak megfelelően elsősorban a következő tény állapítható meg: létezésük erőteljesen meghatározza például az előbbi beállítódások milyenségének alakulását, behatárolja a műalko-

táson belüli jelentésrétegek értelmezhetőségének mélységét, motiválja pozitív vagy negatív irányban a befogadói cselekvéseket. Számottevő eltérő táncművészeti sajátosság a praktikus vitális értékrendszerrel kapcsolatban merül fel, annak ellenére, hogy kódértelmezést befolyásoló tényezőként táncművészeti szerepe lényegében megegyezik az irodalmival. Az eltérés abban a – már az előbbiekben jelzett – tényben nyilvánul meg, melyet úgy fogalmaztunk meg, hogy az élet betört a színház szentélyébe. A praktikus-vitális szemléletmód színházon belüli jelenléte a színjátszás alapvető jellemzőit képes deformálni. E hatással szemben az irodalmi mű valamivel védettebb.

Hankiss negyedik csoportjának szituatív tényezői lényegében az előző három csoport fogalmainak konkrét szociológiai mezőkbe helyezésével alakulnak ki.

Kommunikációelmélet és pszichológia termékeny találkozási pontja: az empátia elmélete. A beleélés lélektana tipikusan olyan fejezete a pszichológiának, amelynek nézőpontjából totálisan kifejtethető a befogadó és műalkotás közti viszony egy aspektusa. *Buda Béla* kitűnő könyvében¹⁶ ennek megfelelően sokszor elemez művészeti jelenségeket is. Mind a művészetekkel kapcsolatos, mind pedig az egyéb kommunikációelméleti és pszichológiai megállapításai egyaránt fontosak a színpadi tánc elmélete számára. Ugyanis a színjátszás az emberi cselekvés művészete.¹⁷ Ezen belül a színpadi táncművészet az a műfaj, melyben az emberi cselekvések kommunikációs folyamatai a nem verbális csatornán zajlanak. Mivel az empátia pszichológiai lényege „a nem verbális kommunikáció és a metakommunikáció felfogásának és tudatosításának kifinomult és alkalmazott képessége”¹⁸, így a táncművészetben – ahol verbális kommunikáció egyáltalán nem vagy csak ritkán létezik – az empátia szerepe még fokozottabb. Magyarán: a színpadi történeteket, melyek a mozgás formanyelve által fogalmazódnak meg, elsősorban beleéléssel lehet követni. Ezért a kódértelmezés szempontjából igen fontos, hogy a befogadók milyen mértékben rendelkeznek empátiás képességekkel, az empátia mely szintjein képesek a beleélésre. Konkrétan léteznek különböző színpadi szituációk, melyeket az empátia különböző szintjein lehet megközelíteni. Tehát mindegyik szinthez balettelőadások részleteit lehetne példának leírni, az ezeken a szinteken történő beleélés egyfajta kulcsot ad a kódértelmezés számára. E szintek a következők: – a másik helyzetének átgondolása logikai behelyettesítés révén; – az érzelmi viszonyulás-sémák megértése; – a „promotív” kommunikáció helyes értelmezése, – érzelmi ellentmondások beleéléses megértése; – a másik ember lelki folyamataiban rejlő történetiség megértése. Az empátia különböző kommunikációs alapjai (például: mimika, gesztus, kinezika stb.) a balettművészet kódrendszerének szerves alkotó részei, ezért a későbbiekben külön fejezetben tárgyaljuk.

Az empátiával kapcsolatban még két jelenséget szükséges megemlíteni. Az egyik az empátia szerepe az alkotói folyamatban. Itt szintén kiemelkedő fontossággal bírnak az ilyen jellegű képességek, egyrésztől – hasonlóan a befogadáshoz – más olyan műélményt nyújtó alkotások felé, amelyek hatással vannak az alkotói folyamatra, másrésztől pedig minden olyan tényező felé, mely élményforrásként szolgál a műalkotás számára. A másik említésre méltó jelenség az empátia az időben. A múlt-megmaradás szerepéről már többször esett szó. Az empátia ebben a folyamatban is lényeges szereppel bír, hiszen a múltnak azok a tényei maradnak meg hatásosan, melyekkel kapcsolatban az egyén részéről erőteljes empátiás folyamatok zajlottak.

A pszichológiai nézőpont harmadik témaköre gyanánt szükséges utalni *R. Arnheim* könyvére, amelyben az alkotó látás pszichológiáját tanulmányozza.¹⁹ Azért szükséges itt szólnunk róla, mert a vizuális észlelés törvényszerűségeiről lévén szó, elsősorban pszichológiai alapokról szemléli a művészeti jelenségeket. De mivel – az empátia kommunikációs alapjaihoz hasonlóan – a vizuális észlelés alapfogalmaiba tartozó jelenségek a táncszínpadon esztétikai alkódokká szerveződnek, így ezek is külön tárgyalást érdemelnek. A későbbiekben konkrét balettszínpadi megjelenési formáikban, Arnheim alapján fogjuk vizsgálni a következő fogalmakat: egyensúly, forma, fény és szín. Arnheim további három fogalma – mozgás, dinamika, kifejezés – sok hasonlóságot mutat a Dienes-féle orkesztika fejezeteivel, többek között ezért is szükséges külön említeni őket.

– „*A színház a ruhatárban kezdődik*”

A fenti, Sztanyiszlavszkijnak tulajdonított aforizma kapcsán néhány, a színház épületével és környezetével kapcsolatos tényezőt lehet megfigyelni. El lehet indulni azon a szalon, mely a hétköznapi élet színházba történő betörésével kapcsolatos. Ezzel kapcsolatban lényegében minden olyan hatást elemezni kellene, mely a színházlátogatót éri az előadás elkezdéséig. Nyilvánvaló, hogy ez túl tág keret, a logikai szálak témánk szempontjából nagyon messzire eső, mellékes területekre vezetnének. A határvonal, a művészi kommunikációs folyamatok szempontjából talán a színház épületén és közvetlen környezetén belül húzható meg. „*A színház a ruhatárban kezdődik*” arra utal, hogy az előzetes befogadói predispozíciók, illetve beállítódások kialakulását nagyban befolyásolják már olyan tényezők is, mint a színházépület építészeti stílusa és állaga, a belső kiképzés funkcionális és esztétikai kérdései, valamint a mindezek vetületében jelentkező proxemikai gondok. Ezek a kérdések főleg nemzeti operaházakkal kapcsolatban kerülnek elő, mert egyfelől a játszott darabok igénylik a megfelelő környezetet, másfelől pedig a mindenkori operaházak a köztudatban, mint a nemzeti kultúra reprezentáns intézményei szerepelnek. Ennek megfelelően ilyen kérdésekben is meg kell felelniük a közönség elvárásainak, mert ellenkező esetben az esztétikai élmény, a befogadás folyamata már az előadás előtt nem kap megfelelő előkészítést. Ezek a tényezők szervesen hozzátartoznak az előadás folyamatához, közvetetten befolyásolják művészi értékeit, hatással vannak a különböző kódok használati lehetőségeire (például: akusztika, kontaktusteremtés a nézőtérrel stb.) és a befogadás aktivitásához pozitív vagy negatív impulzusokat adhatnak.

A műalkotás világa

Ebben a fejezetben – képletesen értve – színpadra lép az elemzés, vagyis olyan tényezők kerülnek vizsgálatra, amelyek kifejezetten a műalkotással kapcsolatosak. A kódok sokféleségéről már esett szó, de a fejezet bevezetőjeként érdemes a kódok műalkotáson belüli jelenlétéről alkotott nézetünk lényegét újra egy Józsa-idézet segítségével feleleveníteni: „Az esztétikai szövegeket kódok nyalábjai alkotják, amelyek egymásba fonódva, egymásra szuperponálódnak, egymást feltételezve több dimenzióban

vannak jelen a műben: az elbeszélés jellegének kódja, a stílus kódja, az ideológiai kód, a történeti pillanat kódja, a szerző személyes kódja stb.”²⁰ Jóllehet ez az idézet is első-sorban filmekkel foglalkozó tanulmányból származik, ám a benne megfogalmazott megfigyelések a színpadi táncművészet jelenségeire is igazak.

– Esztétikai kód

A különböző esztétikai kutatások számos olyan kategóriát és gondolatmenetet dolgoztak ki, melyek a táncművészet elemzésére is alkalmasak. Ezek funkciója elsősorban az, hogy elméletileg közelítsék meg a táncművészetben rejlő esztétikumot. Ennek ellenére az esztétikai kód gyakorlati jelenlétének mikéntje is némiképp körülírható. A probléma két irányból közelíthető meg. Egyfelől megfigyelhető, hogy az esztétika fogalmai helyenként bármennyire is elvontak, valamelyest mégis igyekeznek korrelációban maradni a hétköznapi valósággal. Például tény, hogy a valóságban léteznek esztétikai minőségek, vita tárgyát esetleg az képezheti, hogy ezek mit fejeznek ki, milyen értékeknek a megjelenési formái. Maradva az esztétikai minőségeknél, megfigyelhető, hogy a színpadi műalkotásban létező minőségek szerkezete, és a valóságban létező minőségek szerkezetei között párhuzam állhat fenn. Szerdahelyi István így látja e párhuzamot: „A tánc viszont önmagában, minden zenei vagy drámai segítség nélkül is létre tud hozni olyan kompozíciókat, amelyekben az esztétikai minőségek rendszerének struktúrája (összetételben, arányban) modellszerűen megfelel annak a struktúrának, amelyet az adott társadalomtörténeti pillanat arculatán az esztétikai minőségek alkotnak, magyarul szólva: a kompozíció a szépség-rútság, tragikum-komikum, stb. minőségeiből olyan mintázatot épít fel, amely hűen tükrözi vissza a világ szépségét, rútságát.”²¹ Ez a megfelelés tehát a művészi üzenet esztétikai minőségek struktúrájába történő kódolásának a lehetőségét teremti meg. Az esztétikai kódolás gyakorlati jelenlétének másik megnyilvánulási formája abban rejlik, hogy bizonyos általános esztétikai tudat és igény, például a szépség szerinti alkotás lehetőségének keresése, mind az alkotókban, mind a közönségben, az esztétika terminológiarendszeréhez hasonló fogalmak tudatosítása által realizálódik. A balettművészet megítélésével kapcsolatban általában ez az esztétikai igény- és normarendszer intenzíven dolgozik, ezáltal, ha gyakran látens módon is, de közrejátszik mind az alkotás, mind pedig a dekódolás folyamatában. A balett műfaja hosszú évtizedeken keresztül erre adott kézenfekvő lehetőségeket: a klasszikus-romantikus balettek központi témája a Szép és Rút szembenállása, valamint e két minőség érzéki megjelenítése. (Például: *Giselle*, *A hatyúk tava* stb.)

– A drámai szerkezet kódja, általában a szerkesztés kódja

A befogadói értelmezés folyamatában a nézők számára fontos orientációs pontokként szerepelnek a színpadi mű szerkezetének bizonyos elemei, főleg a szerkezeti megoldások eszköztárának közérthető egységei. Regények, filmek, színpadi alkotások menetében, az események hátterében kitapintható a szerkezet információt hordozó funkciója. Néhány konkrét példa: *Delibes–Seregi Sylvia*, *Bach–Presser–Fodor A próba*

– mindkét alkotásra a párhuzamos szerkesztés jellemző. Két szálon futnak az események, egyrészt – mindkét esetben – egy balettegyüttes előadásán kívüli életének a részleteibe pillanthatunk be, másrészt pedig – folyton váltakozva – ugyanannak az együttesnek – színházon belüli színházat létrehozva – az előadásain, illetve próbáin folynak az események. A párhuzam önmagáért beszél, és különböző szintű jelentéstartalmakat hordoz. A klasszikus balettekre és ezek szerkesztési hagyományait folytató más alkotásokra a viszonylag szabályos drámai építkezés jellemző. E jellemzők általános – például más művészetek analógiája általi – ismerete alapján a néző megfelelően értelmezheti az események részleteit, figyelembe véve például a sűrítés, ellentétekre építkezés, bonyodalom, törvényszerű befejezés stb. sajátosságait és tartalmi vonatkozásait. Ezen ismeretek alapján megérthető a hagyományos szerkesztési elvekre utaló, de azokat direkt megtagadó szerkezetek mondanivalója. Az ilyen megoldások általában a modern balettekre jellemzők, és ezek gyakran más művészetek közvetítésével születnek meg. Egyértelműen felfedezhető például az *Emlékmű egy halott fiúért* című műben (*Boerman–van Dantzig*) a proust-i időkezelés által determinált szerkezeti felépítés. Ennek egyéb sajátos jelentéstartalmai egy másik, a kognitív elemek szerepével foglalkozó fejezet témája. A balett műfajának vannak saját finomszerkezeti törvényszerűségei is, ezekkel általában a klasszikus alkotásokban találkozhatunk. Ilyenek például a szólók, duettek, csoportos- és kartinccok törvényszerű váltakozásai, és arányaik. *Körtvélyes Géza* több helyen utal ezekre a jelenségekre.²² Ezek a szerkezeti egységek és megnyilvánulási módjaik a balettelőadások nyelvezetének tipikus sajátosságai.

– A lírai szerkesztés kódja

Előbb említett tanulmányban Körtvélyes utal a lírai-cselekménytelen, és a drámai-cselekményes táncprodukciók különbségeire.²³ E különbségek a szerkesztésmód eltéréseiben is megnyilvánulnak. A cselekménytelen balettek nagy részét szimfonikus balett elnevezéssel szokták illetni, már ez is arra utal, hogy a cselekménytelen balettek erősebben és minőségileg is más jelleggel kötődnek a zenéhez. Illusztris példák tánc és zene speciális kapcsolatára, a szimfonikus balett műfajára, *George Balanchine* művei. (Például: *Szerenád*, *C-dúr szimfónia* stb.) Ezek a művek lényegében a zenét fordítják le a tánc nyelvére, auditív érzéketeket transzponálnak vizuális kódokba. Ennek megfelelően a koreográfia szerkezete teljes összhangban van a zenei szerkezettel, az egyes szóló vagy csoportos táncok szólóhangszeres vagy teljes zenekari témákat elevenítenek meg. Ez az alkotói módszer mellett, hogy elsősorban a zene hangulati, érzéki tartalmát fejezi ki, még további jelentésrétegekkel is rendelkezik, többek között éppen azért, hogy a cselekményes drámai szerkesztést tagadva vállalja cselekményteleniségét. Ez hasonlítható a képzőművészeti impresszionizmushoz és non-figurativizmushoz, de termékenyek lehetnek az irodalmi analógiák is, ugyanis a cselekménytelen balettek szerkesztési és kifejezési módjai általánosságban a lírai költészettel állíthatók szerencsésen párhuzamba. E két különböző művészeti ágba tartozó műfaj sokszor hasonló esztétikai kódokkal dolgozik: gyakoriak a kínáló párhuzamok az esztétikai minőségek érzéletes megjelenítésének szerkezeti kérdéseiben, és a műalkotáson belüli intenzív totalitás megvalósulási formáiban. Ez a líraiság a jellemzője elsősorban azoknak a koreográfiáknak,

nak, amelyek szintén cselekménytelenek, de nem olyan módon kötődnek a zenéhez, mint a szimfónikus balettek. E művek tehát hangulati, érzelmi tartalmakat hordoznak.

– A zenei kód

A zene kódmeghatározó szerepére az előbbieken láthattunk példát a *Balanchine* művekkel kapcsolatban. De a zenének nemcsak a szimfónikus balettekben van fontos szerepe, hanem mindegyik koreográfiában. A teljes csöndben, hang, illetve zenei kíséret nélkül játszódnó táncjelenetekben sem a csönd a kiinduló alap, hanem a nem-zene. A zene szerepe két irányból közelíthető meg. A két irány jelezhető úgy, hogy az egyik a kognitív, a másik pedig az affektív elemekre figyel, de nevezhető ez a kettősség úgy is, hogy a zene egyrésről ismeretanyagbeli jelentéseket hordoz, másrésről pedig esztétikai tartalommal rendelkezik. A dekódolást illetően mindkét szerep lényeges. A zene esztétikai struktúrája szerves egységet alkotva a színpadi mű többi művészileg megfogalmazott alkotó elemével, mindig befolyásolni, erősíteni tudja a teljes mű értelmezési lehetőségeit, továbbá sok esetben kiemelkedő tényezőként a zene nyújtja a dekódolás vezérfonalát. Egyes jelenetekben, az előadás bizonyos pontjain, a színpadi alkotás értelmezése elsősorban a zenére figyelve oldható meg. Ehhez az a tény is hozzájárul, hogy a balettzene általában több kognitív elemet is tartalmaz. Ezek sokszor egyszerűen megfejtését adhatják a színpadi történéseknek. Ilyenek például az egyes jellemekre, népi jellegre, történésekre stb. utaló félreérthetetlen zenei témák. Az auditív mező zenén kívüli elemei még fokozottabban hordozzák ezt a funkciót. Ezeknek az eszközöknek a skálája a különböző zörejektől és akusztikai kollázsoktól az esetenkénti konkrét verbális megnyilvánulásokig terjed.

– A színpadkép kódja

A klasszikus balettekben a színpadkép olyan alapvető funkciót is betölt, hogy általa lehet információkat gyűjteni a cselekmény színtereit illetően. Nyilvánvaló, hogy egy történés megítélése szempontjából a helyszín ismerete nagyon fontos, de az a kérdés sem mellékes, hogy a helyszín jellege, jellemzői milyen módon, mekkora művészi értékkel kerülnek ábrázolásra. A klasszikus balettek udvarképeinek megfelelő módon kell a következő tartalmakat kifejezniük: pompa, gazdagság, látványosság – elvontabb, implikált fogalmakként: központosított világ, központi hatalom, lojalitás stb. A színpadi történés értelmezését a különböző színterek jól megkomponált képei erősen befolyásolják. Ezen kívül fontos szerepük van a díszletezés olyan elemeinek, melyek konkrét funkcionális szereppel bírnak a darabban (például: épületek, berendezési tárgyak, keresztfa stb.). A modern balettekben a színpadkép, ha lehet, még fontosabb szereppel bír. Cselekménytelen, elvont darabokban előfordulhat, hogy hiánya teljesen érthetlenné vagy értelmezhetlenné tenné az előadást. Speciális példa erre *A cédrus* című balett (*Hidas–Seregi*), melynek szerkezeti egységeit egy-egy Csontváry-kép alkotja, melyekre a színpadképekben is utalás történik. A darab enélkül értelmezhetetlen lenne. Az ilyen konkrétumoktól függetlenül is a díszletezés, a háttérképek rengeteg

olyan információt hordoznak általában, melyeknek fontos szerepük van az alkotás értelmezésében. Ezek az információk nagyon különbözőek, nagy részük képzőművészeti tájékozottságot és kultúrát tételez fel.

– *A vizualitás kódja*

Feltétlenül érdemes Arnheim szellemében a vizális észlelés néhány általános törvényszerűségét megemlíteni, hiszen a színpadkép mellett ezek a törvényszerűségek a darab egészének látványára vonatkoznak, mint ilyenek magukban foglalnak egyéb tényezőket is, és szintén determináns elemei a befogadói műértésnek.

Egyensúly. E tényező – és a továbbiakban említésre kerülők is – egyrészt a színpadkép szereplőktől független vizuális látványára vonatkoznak, másrészt pedig a táncosok által kialakított látványra. Az egyensúly feltételezi a súly, az irány, az elhelyezés, a fent és a lent, a bal és a jobb stb. megfelelő konstruált arányait. Az egyensúly vagy annak tudatos megbontása a színpadon információt hordoz. Különösen így van ez magában a mozgásban, hisz a klasszikus balett technikája, mozgásanyaga a különböző egyensúlyi állapotok folyamatos váltogatásaiból áll.

Forma. Balettszínpadon léteznek a színpadi látványban formák, és elkülöníthetők térformák. Mindkettőben fellelhetők szabályok és szabálytalan megjelenések. Ahogy a képzőművészetben jelentkezik, ugyanúgy a táncban is szereppel bír a térformák ornamentikája. Például a táncban a körforma ősidők óta létező jellemző, absztrakt voltához is nagy súllyal tapadnak eszmei, érzelmi és érzéki jelentéstartalmak.

Fény. A színpadon a fény, illetve az árnyék sokszor önmagában szemlélve is igen beszédes jelenség. Ezek az eszközök alkalmasak arra, hogy bizonyos helyzetekben döntő fontossággal bíranak, például a cselekmény fordulópontjainak megértését segítsék elő: *A hattyúk tavá-*ban a megfelelő világítással érzékeltetni lehet a színpadi valóságban, illetve a férfi főszereplő belső világában lejátszódó események kettősségét. Az árnyék, főleg az árnyképek, esetenként képesek a kifejezőerőt felnagyítva, sajátos jelentéstartalmakat hordozni. (Például: *Bartók–Harangozó: A csodálatos mandarin*; bemutató: 1956.) A fény képes teret alkotni. *Sztravinszkij–Béjart: Le Sacre du Printemps* című művének egyik jelenetében a színpad egyik átlójának megvilágítása egyrészt távlatokat nyit a térben, másrészt szimbolikus jelentéstartalmakat hordoz.

Szín. A „Sacre” említett példájában a szimbolikus jelentéstartalom felidéződését nagymértékben a megvilágítás színe segíti elő. A darabban a későbbiekben ugyanennek a vörös színnek a felvillanásai szintén jelentéssel bírnak. A színeknek általában is fontos szerepük van, például jelmezekkel, díszletekkel, kellékekkel kapcsolatban, és hasonlóan a megvilágításhoz ezeknél is találkozhatunk a színek által hordozott konkrét szimbolikus jelentéstartalmakkal.

– *Az emberi mozgás kódja*

Az emberi mozgás, mint formanyelv a balettelőadások egészét alkotó összetevők között primus inter pares szerepet tölt be. Mind az alkotás, mind pedig a dekódolás folyamatában a figyelem elsősorban erre koncentrálódik, de ez egyáltalán nem csökkenti

a többi kód, alkód és egyéb különböző tényező fontosságát. Manapság a koreográfiák mozgásvilága nincs szigorú törvények közé kényszerítve. A tiszta klasszikus technika tradícióit a klasszikus balettek műsoron tartásával őrizgetik az erre hivatott társulatok. A klasszikus balett nyelvének kommunikációelméleti és szemiotikai szempontú vizsgálata külön tanulmányokat igényelne. Néhány dolgot azonban érdemes itt is jelezni. Mivel szigorú szabályok szerint kialakuló és működő nyelvezetről van szó, így megfigyelhetők a klasszikus tánc szintaktikai, szemantikai és pragmatikai jellemzői. A szintaxisban különböző nagyságú egységek különíthetők el, például: – egy kész figurának számító mozgáselem; – az ezekből felépülő variációk; – a hagyományosan több részből álló duettek egyes részei és egésze stb. A mozdulatelemek szerveződésén belül megfigyelhetők a szintaktikaira merőleges paradigmatiszós tengely egységei is: bizonyos figurák általában csak meghatározott számú és féle előkészítő, illetve befejező elem között szerepelhetnek. A klasszikus balett szemantikai megközelítésének lehetőségeiről csak annyit, hogy mivel nagyon elvont mozgásról van szó, ezért például a Peirce-féle hármas tipológia kategóriái (ikon, index, szimbólum) – bár alkalmazhatóak lennének a jelentéstartalmak egyfajta csoportosítására – nem nyújthatnak kellően differenciált képet a különböző jelentésekről. Többek között emiatt is a balett nyelvezetét csak a színházi előadás egészének vonatkozásában lehet szemlélni. (A klasszikus balett mozdulatvilága önmagában, öntörvényűségében – egy sajátos jelentéstartalmú közeget alkotva – csak a szakavatottak számára érthető és élvezhető, de ez más, mint a műalkotások nyújtotta műélvezet.)

A modern koreográfiák formanyelvére elsősorban az jellemző, hogy megkötések nélkül, bátran és szívesen kerül bennük felhasználásra a különböző művészi mozgásrendszerekre, a hétköznapi életre vagy például a sportra utaló mozdulatelemek sokasága. Ennek megfelelően szigorú szabályokról itt nem beszélhetünk, de természetesen a darabok nyelvezetében itt is szükséges, hogy a művek minden jellemzőjükben a belső öntörvényűségük által kijelölt határokon belül maradjanak. Magyarán: modern alkotásokkal szemben is elengedhetetlen az egységes, komponált stílus iránti igény. Ezen belül szerves egységben illeszkedhetnek egymáshoz a különböző mozgásformák szintaktikai és szemantikai szempontból is. A klasszikus balettekkel szemben a modern koreográfiák sokszor többek között azért nyújtanak kézzelfoghatóbb támpontokat az értelmezéshez, mert a balett elvont formanyelvén kívül számos más, könnyebben azonosítható mozdulatnyelvi alkotórész található bennük. Ezek az alkotórészek a továbbiakban mint a színpadi mozgás formanyelvének lehetséges alkódjai külön fejezetben kerülnek említésre. Az emberi mozgás értelmezhetőségének lehetőségére a későbbiekben érdemes lesz egy új fogalom kapcsán visszatérni. Általában a mozgás formanyelvével kapcsolatban még egy jelenséget érdemes említeni. Nyelvészeti analógiák alapján – Sausure nyomán – a táncban is elkülöníthető egyrészt a *langue*, mint a realizálatlan koreográfusi mozgásképzet, és a *parole*, mint ennek konkrét táncban megvalósult formája. E kettősségnek a vizsgálata figyelemre méltó jelenségeket tárna fel a tánc formanyelvének törvényszerűségeiről a táncelmélet számára.

– Kinezikus kód

Buda Béla említette könyvében²⁴ vizsgálja az emberi testhelyzetek kommunikációs funkcióit. Ju. Sz. Sztjepanov többek között etnoszemiotikai szempontból elemzi

a testtartások szerepét.²⁵ Minden ezekhez hasonló tanulmány és kutatás segédanyag lehet a táncelmélet számára, hiszen a táncszínpadon a legkülönbözőbb tipikus testhelyzetek szervesen beépülnek a művészi mozgás formanyelvébe. A kinezikus kódolás a balettművészetben a jellemábrázolás fontos eszköze.

– *Proxemikai kód*

Ez a fogalom is szorosan kötődik a mozgáshoz, hiszen minden mozgás felfogható tér- és helyközváltoztatásként, vagyis megragadható proxemikai vetületében. Az *E. T. Hall* könyvéből²⁶ megismerhető jelenségek nagy része sajátos formában megfigyelhető a táncszínpadon is. A szereplők közti távolságok alakulásai egyrészt utalnak a hétköznapi érintkezések távolságtartására vagy bizalmas közelségeire, másrészt a tér és a távolságok kezelésének vannak sajátosan művészi, elvonatkoztatott módjai is. Ilyenek például a jelképesnek tűnő elszakadások vagy egymásra találások, és minden olyan térkezelés, melynek jellemzői nem egyeznek meg a valóságban lejátszódó hasonló jelenségekével. A művészi proximitás tipikus direkt eszközei például a szólisták és a kar közötti távolságok szabályozásai, valamint a szereplők és a nézők közti távolsággal történő játék. Legjellemzőbb példa ez utóbbira az, amikor a szereplők lemennek a nézők közé. A szereplők mozgásán kívül jelentős proxemikai jellemzőkkel bírnak a díszletek, kellékek, berendezések, és – mint arról már szó volt – az egész színházhelyiség és az épület.

– *A gesztusok kódjai*

A pantomim ókori és modern elméletére, valamint a klasszikus táncesztétika eredményeire támaszkodva *Vitányi Iván* négy csoportba rendszerezte a gesztusokat.²⁷ Számunkra jelenleg a második és a harmadik csoport a legérdekesebb, vagyis a természetes és a mesterséges gesztusok kettőssége. A metakommunikációs gesztusok mindig önkéntelenek és tudatlanok – tehát természetesek, a színpadon és a koreográfia elkészítésekor viszont ugyanezeknek a gesztusoknak tudatosan, mesterséges módon történik a megformálásuk. Az ellentmondás ellenére a tény tény marad: a színpadi mozgás formanyelvébe szervesen beépültek – már a klasszikus balettekben is – a hétköznapi-ságra utaló természetes gesztusok. Könnyen értelmezhető voltuk sokszor a legegyszerűbb lehetőségét nyújtják a színpadi történések megértéséhez.

– *Mimikai kód*

Hasonlóan az előbbi három tényezőhöz a mimika is rendelkezik egy hétköznapi-ságra utaló jelleggel és egy kifejezetten művészi oldallal. Különböző alkotásokban a két oldal eltérő mértékben kerül fontosabb vagy kevésbé szembetűnő szerephez. Ennek ellenére mindegyik esetben a mimikai kód lényeges információkat továbbít a befogadók számára.

– Kognitív elemek kódja

E fogalom jelen esetben csak utalni akar a már az előbbieken említett Józsa-fogalomra, ugyanis itt több szempontból más jellemzőkkel rendelkezik. Kognitív elemnek minősül minden olyan tényező, amelyik valamilyen ismeretanyagnak a műalkotásra való vonatkozásával kapcsolatos, és így a műértelmezést befolyásolja. Már Hankiss tanulmányával kapcsolatban említettünk számos olyan tényezőt, mely ide tartozik, Józsa pedig odáig jutott, hogy a kognitív aspektust vizsgálva – a felhasznált elemi „élettények” sokasága miatt – megkérdőjelezi annak a matematikai műveletnek a lehetséges voltát, „amely modellálni próbálná a szövegben egymásra következő elemek kombinációi által lehetővé váló jelentés sorokat.”²⁸ Tehát számtalan olyan elem létezik – akár a hétköznapi életben fogantak, akár művészi vagy tudományos ismereteken alapulnak – amelyek az egyéni befogadó számára sajátos jelentésűvé avatják a közölt művészi tartalmakat. Ilyen formán ez a fogalom átfogja az eddigi fejezetek tényezőit, hiszen az előbbieken vázolt jelenségek mindegyikéhez társul valamilyen mértékű kognitív elem, a rávonatkozó tudás és ismeretanyagok formájában. Ezeken kívül külön említhető egy sor olyan, főleg műveltségbeli ismeret, amelyeknek szerepe fontos a balett-színpadon, annyira, hogy ismeretük sokszor nélkülözhetetlen. Csak felsorolásszerűen néhány példa: – görög-római mitológia (*Delibes–Seregi: Sylvia*); – bibliai ismeretek (*Bach–Presser–Fodor: A próba*); – római történelem, vonatkozó irodalom (*Hacsaturján–Seregi: Spartacus*). Konkrét, darabokra való utalások mellett általánosságban: néprajzi ismeretek, történelmi korok ismerete (ezen belül szokások, öltözködés stb.) népművészeti ismeretek, és még folytatható lenne sokáig a felsorolás. Ezek mellett még végtelen számú egyéni tapasztalatokon alapuló ismeret funkcionál, befolyásolja az előbbieket is. Mindezek ugyanígy évenyeseek az alkotói tevékenységre is.

– Affektív elemek kódja

Az előző fejezethez hasonlóan ez a témakör is az egész problémakört átfogja. Sőt, még bonyolultabbá teszi a kérdést. Ugyanis amellett, hogy minden jelenséghez kapcsolódik valamilyen kognitív elem, minden ismerethez, tapasztalathoz értelmileg is viszonyul mindenki, tehát alkotók, befogadók egyaránt – de nem egyformán! Az érzelmi viszonyulás területén kerülhetnek előtérbe a legszélsőségesebben szubjektív, és mellékesnek tűnő tényezők. Máshogy nézi a *Diótörőt* az, akinek első gyermekkori színházi élménye társul hozzá, mint ahogy máshogy nézi – Józsa példája szerint – a „Kifulladásig” című film képsorait az a külföldi, akinek párizsi emlékei elevenednek meg ezáltal.²⁹

– Egyéb tényezők

Ebben a fejezetben olyan tényezők kerülnek említésre, amelyek egyrésztől kódolt üzenetet tartalmaznak, de megjelenésük szórványos, és jeleik nem alkotnak összefüggő, egységes kódrendszert – másrésztől pedig olyanok, amelyek bizonyos értelemben kód- és jeltermészetűek, de a művészi alkotástól elkülönülve fejtik ki hatásukat.

Kellékek. Egyes alkotások bizonyos részleteiben a kellékek szemiotikája lényeges szerepet tölt be. Olyan kisméretű, mozgatható tárgyakról van szó, melyek nem tartoznak szervesen a színpadképhez. Szerepük sokszor csak kiegészítő, egyértelműsítő vagy hagyományos, de előfordul, hogy mélyebb és sokrétűbb jelentéstartalmakat hordoznak. A *(Bartók–Seregi) Fából faragott királyfi* (bemutató: 1981) című balettban a korona szerepe ilyen „mélyértelmű” jelenségeket szimbolizál: mesés-gyermekes vágy a gazdagság iránt, „királykisasszony-lét”, a cím és gazdagság talmi ragyogása stb.

Műsorfüzet. Jóval fontosabb tényező, mint amennyi figyelmet szoktak rá fordítani. A nézők akár az előadás előtt, akár utána olvassák, gyakran — és főleg bizonyos rétegek — a mű megértésének vezérfonalát látják benne. Ily módon sokszor a műsorfüzetben találtak alapján dől el a befogadói értelmezés helyes voltának, illetve szintjeinek kérdése.

Az ideológiai kód. Végezetül két Józstól kölcsönzött fogalom. Az egyértelmű ideológiai kód helyre teszi a helyretehető dolgokat, viszont az elfogadott ideológiával esetleg ellentétes jelenségek teljes zűrzavart okozhatnak. Tehát a balettszínpadon is a forradalmi tömegek és vezérek vagy győznek, vagy bukásuk olyan, hogy erkölcsi-eszmei diadaluk az elnyomókkal szemben egyértelmű. A balettművészet hazánkban még nem ért el odáig, hogy a társadalmi valóságot ideológiailag differenciáltabb aspektusból ábrázolja. Ennek megfelelően a hivatalos ideológia elfogadott hagyományos kódjai használatosak, amelyek általában közérthető megformálásban épülnek be a műalkotásba.

A történelmi pillanat kódja. Az előbbieken történt utalás arra, hogy a közösségi színházi élmény és a történelmi-politikai pillanat között milyen összefüggések létezhetnek. Spartacus az első felvonás egyik tetőpontján, feszült csöndben földbe vágja kését, majd lassan az elnyomók páholya felé fordul. Kihívás, lázadás, jeladás a felkelésre, forradalmiság — mindezek mást jelentenek számunkra most, mint amit jelenthettek volna 1848-ban, 1919-ben vagy történelmünk más kiélezett pillanataiban. És most is mást jelentenek ezek a dolgok egy olyan fejlődő országban, amely forradalmi átalakulások előtt áll.

A befogadás gyakorlati menetéről

Miután vázlatosan utaltunk a legfontosabb kódmeghatározó funkcióval rendelkező tényezőkre, néhány olyan feltételezést kell körülírnunk, amely arra keres választ, hogy az ilyen sokrétű összetevőkből álló komplex egység értelmezésének menete a gyakorlatban milyen formában történik. Abban az esetben, ha mindezek a kódok és befolyásoló tényezők statikus, extenzitásukban állandó, elsajátításra váró vázai lennének a műalkotásnak, és ezzel szemben berögződött inaktív műértelmezői gyakorlat próbálná a művészi produkció létét a befogadás aktusával realizálni — ebben az esetben aligha kétséges, hogy átjárhatatlan lenne ez az összefüggésrendszer, melyből mindegyik színházi balettelőadás gyökerei erednek. *A művészi produktum hiteles létének létrejöttét, mindkét oldalnak — tehát az alkotói és a befogadói oldalnak — az állandó, egymás mikéntjeire törvényszerűen reagáló dinamikus mozgása teszi lehetővé.* Tehát a műalkotás változói és a kódszerkezetek jellemzői, a jól értelmezett alkotói intencionalitás folytán

egyrészt az adottságként elfogadott objektív körülmények üzenetét felveszik, másrészt pedig építenek a befogadói struktúra feltételezett összetevőinek jellegére. Így a műalkotások létrejöttének folyamatában – kiegészülve az alkotói szubjektivitás szintén mindig változó tényeivel – a kódoknak és az ezeket befolyásoló tényezőknek egy folytonos, intenzitásbeli hullámszáma és hangsúlybeli eltolódása figyelhető meg. Ennek megfelelően a befogadói reakció is hasonló. Az előbbieken felsorolt *kódok és tényezők a befogadói észlelésnek olyan mezői, amelyek állandóan, változó kiterjedéssel és hangsúllyal szerepelnek, és amelyeket a befogadói orientációs pontok előre nem láthatóan, de mindig, valahol létező determinánsok által megszabott törvényszerűséggel „letapo-gatnak”*. Ennek a befogadói intellektuális játéknak az alapja a kulturális aktivitás. A műalkotás megértésének és az iskolázottsági szintnek a korrelációja többek között abból is adódik, hogy az iskolázottság szintjének megfelelően eltérőek azok a képességek, melyben ismerni kell a figyelem orientációs pontjai által bejárt mezőket, és képesnek kell lenni az egyszerre több irányból érkező üzenetek dekódolására. Lényegében ez az intellektuális játék az a folyamat, amelyet Dienes Valéria az idő vonatkozásában ragadott meg kiinduló kommunikációs képletünkben, és ennek a folyamatnak a tartalmi aspektusait képezik a megfigyelt kódok és tényezők, melyek egyben a múlt szintézisei, és a belőlük fakadó új gondolati teremtmények is. Mindkét esetben eszmeileg és gyakorlatilag is a mozgás a dinamizáló központi kategória.

Ha a befogadás gyakorlatban lezajló menetét vizsgáljuk, érdemes e folyamat kulisszatitkaiba mélyebben behatolni. Az a kérdés merül fel, hogy a kulturális és műveltségi szinten – és egyéb adottságokon – kívül, mik azok a konkrétabb tényezők, (és milyen formában jelentkeznek) amelyek a befogadói mechanizmus működését elősegíteni avagy optimalizálni képesek. Első megközelítésre is nyilvánvaló, hogy ezeknek a tényezőknek a jelentkezése a gyakorlatban csakis valamilyen speciális képességek és tudás formájában képzelhető el. Józsa Péter lényegretörő választ ad a kérdésre, a film-művészet értelmezhetőségi problémáit vizsgálva: „... ha azt akarjuk, hogy a mai társadalom tagjai értsék a film nyelvét – e társadalom egyik legfontosabb nyelvét – akkor nemcsak „olvasni”, hanem „írni”, azaz nemcsak filmet nézni, hanem filmet csinálni is meg kell tanítani őket.”³⁰ Ez a megállapítás mindegyik művészi nyelvezettel kapcsolatban igaz. A színházi táncművészet esetében is a befogadás csak akkor lehet optimális, ha a befogadó alkotó módon is képes viszonyulni, egyrészt a színházi műalkotás egészéhez, másrészt pedig mindegyik, cselekvésben realizálódó, vagy tevékenység tárggyiasulása által létrejött összetevőhöz. Így az előbbieken felsorolt tényezőkhez is. Természetesen ez nem úgy képzelendő el, hogy alkotó és befogadó között a különbségeknek teljesen el kell mosódnuk, és mindenkinek az adott művészeti ággal kapcsolatban professzionista alkotói képességekkel és tudással kell rendelkezni. Az előbbieken említett alkotói viszonyulás elméleti síkon reális gondolat. Az emberekben valamilyen szinten széleskörűen él az igény – és mellettük léteznek a képességek is – arra, hogy közösségen belül művészi tevékenységeket folytassanak. Ennek az igényrendszernek és ezeknek a képességeknek kell továbbfejlődniük, és megfelelő tudással kiegészülniük. És tapasztalatok vetületeinek kell a befogadás folyamatában aktív módon átértelmeződniük a műélvezet tárgyául szolgáló műalkotás struktúrára. Így megnyílik a lehetőség arra, hogy külön-külön, összetevőkként és egészében is, a teljes komplexumot

szemlélve, a befogadók ismerjék a különböző tényezők alapvető működését, törvényszerűségeit és fontosabb jellemzőiket. Ez nyithat utat a hiteles befogadáshoz.

Mivel a színpadi balettművészet összetevő elemei között a mozgásé a primus inter pares szerep, ezenkívül erről a mozgásról köztudott, hogy esetenként nagyon elvont, és technikailag magasszintű táncstudást igényel, így erőteljesen merül fel a kérdés, hogy a táncot nem tanultak részéről hogyan képzelhető el a táncolni tudásnak, és a tánc lényeges törvényszerűségeinek ismerete. Erre a kérdésre a válasz az Arnheimtől kölcsönzött kinesztéziás testképzet fogalma kapcsán adható meg.³¹ Egyrésztől a dinamikusan konstruált építményekkel vagy tárgyakkal kapcsolatban, másrésztől kifejezetten a mozgó emberi test látványának észlelésekor, a befogadó saját kinesztéziás testképzetét vetíti a látottakra. Ez lehetővé teszi, hogy táncos és nézője között olyan kapcsolat alakuljon ki, amelyben az utóbbi valamilyen formában képes önmagában „lereagálni” a táncos mozgását. A befogadás számára elegendő, ha a tánc törvényszerűségei nem a maga fizikai valóságában ismertek, hanem a kinesztéziás testképzet érzékleteinek világába transzponáltan léteznek. A kinesztéziás testképzeten keresztüli átérzésekhez persze feltétlenül szükséges a testtel való általános bánni tudás, vagyis a testkultúrának egy alapvető foka.

Végezetül egy befejező megjegyzés arról, hogy általánosságban mire lenne még szükség a vázolt problémákkal kapcsolatban. Ha a színpadi balettművészet komplexitásának nemcsak az emberi mozgással kapcsolatos összetevőjét vizsgálnánk, és sorra vennénk azokat a tényezőket is, amelyek a többi összetevővel kapcsolatos alkotói viszonyulás lehetőségéhez szükségesek, akkor elméletben elénk tárulna egy olyan differenciált közművelődési rendszernek a totális képe, amelynek jeleit mai gyakorlatunkban szeretnénk látni.

Jegyzetek

1. A gyakorlati elemzés fogalma – jelen esetben és a továbbiakban is – szemben az általánosító, és pusztán a művekre koncentrálnó elméleti jellegű elemzésekkel, olyan vizsgálati módszert jelent, amely a valóságban (a színházban) lejátszódó folyamat összes lényegesnek vélt részletét megfigyeli. Így a színházban zajló kommunikációs folyamat kapcsán a befogadás menetét befolyásoló, maguktól a művektől látszólag külön álló, „gyakorlatias” tényeket is, és az elemzés során mindezeket a tényezőket a művészeti jelenség vonatkozásában felhasználja.
2. JÓZSA PÉTER: 1979.
Adalékok az ideológia és a jelentés elméletéhez. Budapest. 1979. p. 27.
3. JÓZSA PÉTER: 1979.
p. 29.
Az episztemológia az ismeretelméletnek az a része, amelyik a mindenkor vizsgált jelenségeknek megfelelő tudományos megközelítéseket rendszerezi, tisztázza a diszciplinák és interdiszciplináris rendszerek illetékességi körét és egymás közti viszonyait. Józsa a kommunikációelmélet helyét és lehetőségeit a társadalmi lét és a kultúra egésze közti viszony problematikájában vizsgálta. Véleménye szerint a kommunikációelmélet nyújt lehetőséget a társadalmi praxis (az anyagi termelést is ideértve) és a kultúra viszonyának tudományos igényű vizsgálatához. A színházművészeti jelenség esetében is jelen van a társadalmi praxis és a kultúra viszonyának kérdése, magának a színpadi műnek az értelmezhetőségét is e viszonyrendszeren belül lehet megragadni. Ennek megfelelően, és több más, magától értetődő hasonlóság alapján kínálkozik a feltevés, mely szerint a kommunikációelmélet a színházművészettel kapcsolatos jelenségek összetevőit is képes átfogni.

4. GARRONI, EMILIO: 1979.
Szemiotika és esztétika. Budapest. 1979.
5. JIRÁNEK, JAROSLAV: 1981.
Vázlat a zene szemiotikájának rendszeréről. Kultúra és szemiotika. Budapest. 1981. p. 18.
6. DIENES VALÉRIA: 1981.
A szimbolika főbb problémái. Kultúra és szemiotika. Budapest. 1981. p. 16.
7. DIENES VALÉRIA: 1981.
p. 15.
8. M_n : „n” számú közösségi tudatába transzponálódott közös múlt.
 T_n : „n” számú közösség közös múltjának talaján születő új, közös gondolati termés.
9. JÓZSA PÉTER: 1979.
p. 27.
10. JÓZSA PÉTER: é. n./a.
Kód – kultúra – kommunikáció. Budapest. é. n. p. 22.
11. RÉZ ANDRÁS: é. n.
A műalkotás kommunikációelméleti helye. A társadalom jelei. Budapest. é. n.
12. JÓZSA PÉTER: é. n./a.
p. 22.
13. JÓZSA PÉTER: é. n./b.
Esztétikai alkotások társadalmi hatása. Budapest. é. n. p. 15.
14. HANKISS ELEMÉR: 1972.
Közérthető mű, műértő olvasó. Művészet és közérthetőség. Budapest. 1972.
15. JÓZSA PÉTER: 1979.
p. 31.
16. BUDA BÉLA. 1978.
Az empátia – a beleérzés lélektana. Budapest. 1978.
17. HONT FERENC: 1972.
A cselekvés művészete. Budapest. 1972.
18. BUDA BÉLA: 1978.
p. 68.
19. ARNHEIM, RUDOLF: 1979.
A vizuális élmény. Budapest. 1979.
20. JÓZSA PÉTER: 1979.
p. 32.
21. SZERDAHELYI ISTVÁN: 1981.
Tánc és esztétikum. Tánctudományi Tanulmányok 1980–1981. Budapest. 1981.
22. KÖRTVÉLYES GÉZA: 1970.
A modern táncművészet útján. Budapest. 1970.
23. KÖRTVÉLYES GÉZA: 1970.
p. 9.
24. BUDA BÉLA: 1978.
25. SZTYEPANOV, JURIJ SZERGEJEVICS: 1976.
Szemiotika. Budapest. 1976. p. 44.
26. HALL, EDWARD T.: 1980.
Rejtett dimenziók. Budapest. 1980.
27. VITÁNYI IVÁN: 1963.
A tánc. Budapest. 1963. p. 36.
28. JÓZSA PÉTER: 1979.
p. 31.
29. JÓZSA PÉTER: 1979.
p. 31.
30. JÓZSA PÉTER: é. n./a.
p. 14.
31. ARNHEIM, RUDOLF: 1979.
p. 447.

POSSIBILITÉS D'ABORDER L'ART CHORÉGRAPHIQUE SCÉNIQUE DU POINT DE VUE DE LA THÉORIE DES COMMUNICATIONS

Le jugement porté sur l'art du ballet, sa place occupée dans la communauté, sont étroitement liés à l'intelligibilité de cet art. Les théories doivent tenir compte de ce problème. Cette idée sert de base à la tentative d'aborder l'art chorégraphique par la théorie des communications, en supposant que c'est par cette voie qu'il est possible de créer les fondements d'une théorie moderne de la danse.

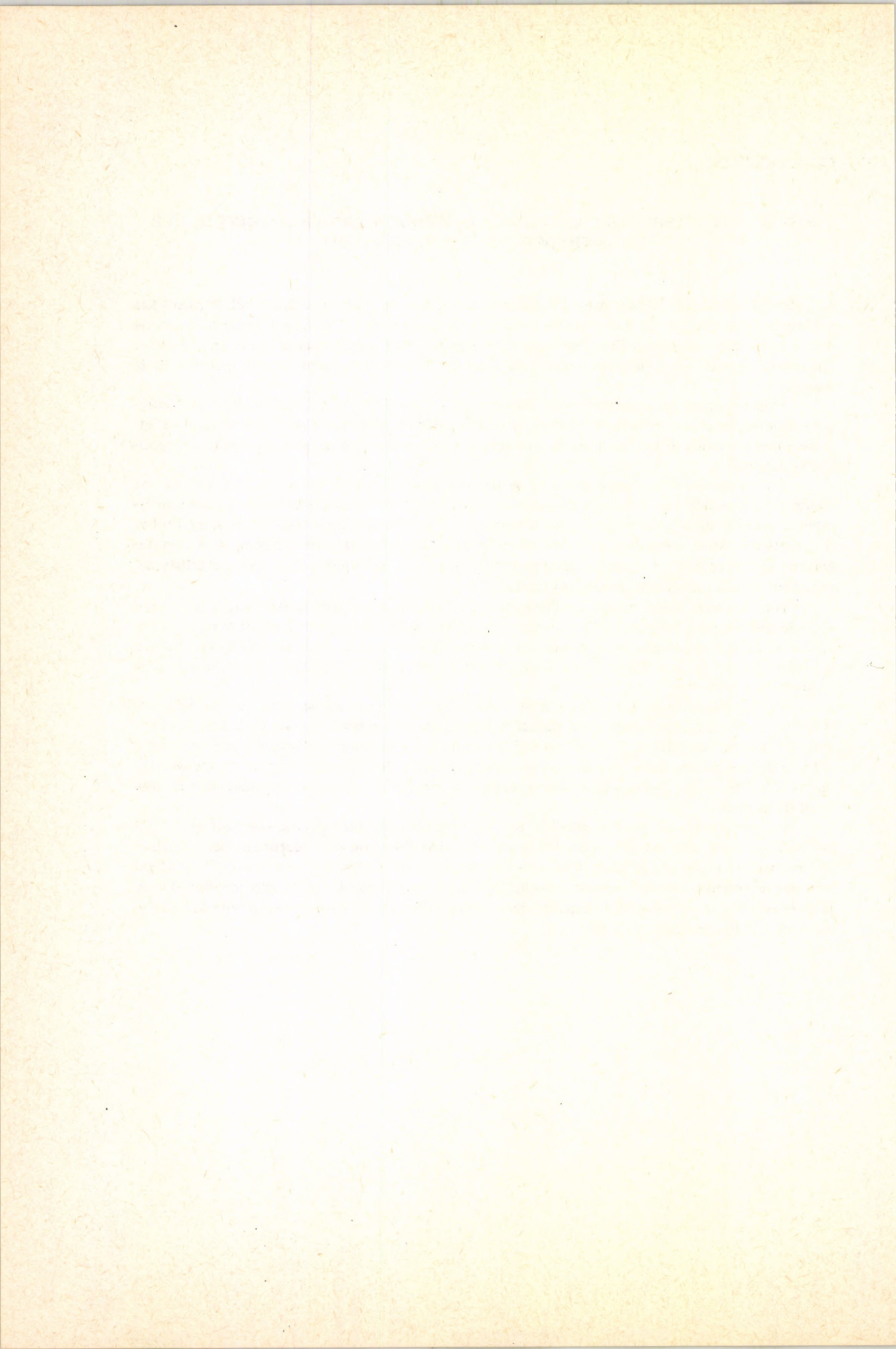
Pour observer les caractéristiques du processus communicatif qui accompagne l'art chorégraphique scénique, on peut avoir recours au point de départ offert par Valéria Dienes dans sa formule communicative. Il faut s'en servir avec souplesse, dans une optique correspondant aux spécificités du genre.

Dans l'art chorégraphique scénique se trouvent une multitude de codes; des systèmes de codes, des sous-codes, des faisceaux de codes etc. sont ainsi créés. L'ensemble de ces facteurs détermine le procédé du décodage. Entre eux il ne peut pas y avoir de rapport subordonné, ni d'ordre d'importance. Ainsi donc, leur groupement ne peut avoir qu'un caractère théorique: à l'un des groupes appartiennent les facteurs relativement indépendants de l'univers de la création artistique, dans l'autre ceux qui s'y rattachent étroitement.

Aux facteurs indépendants de l'univers de la création artistique appartiennent toute une série de phénomènes relevant de la sociologie culturelle, de la sociologie de l'art, de la psychologie sociale et de la psychologie, et ceux qui ont quelque rapport avec la réceptivité de l'oeuvre d'art. En relève encore la question de savoir quel rapport il peut y avoir entre l'édifice du théâtre et la production y présentée.

Le système complexe de codes dans l'univers de l'oeuvre d'art se compose des éléments suivants: code esthétique; code de la structure dramatique; en général le code de la composition; code de la structure lyrique; le code musical; code de la représentation scénique; code de la visualité; code des mouvements humains; code cinétique; code des éléments cognitifs; code des éléments affectifs; autres facteurs (accessoires; cahier de programme; code idéologique; code du moment historique).

La réceptivité est rendue possible par les mouvements dynamiques, constant qui réagit systématiquement aux manières respectives du côté créateur et du côté récepteur. Les domaines touchés par les codes et par les facteurs déterminant les codes constituent les „champs” de l'attention des récepteurs, continuellement „touchés” par les points d'orientation de la perception. La clé pour la réceptivité optimale est la capacité de la pensée créatrice. La clé de la réceptivité du mouvement est l'image cinétique du corps.



TÁNCBAGYOMÁNY ÉS TÖRTÉNELEM

TRADITIONS DE DANSE ET HISTOIRE

SZERTARTÁSOS LAKODALMI TÁNCAINK III.

(Történeti funkcióvizsgálat)

A tanulmány sorozat első két része a Tánc tudományi Tanulmányok 1982–83 és 1984–85 kötetében jelent meg, s elsősorban a *menyasszonytánc* köré fonódó táncos szokások leíró körképét vázolta fel. Így az I. részben szó esett a menyasszonytánc változatairól, sőt, parodisztikus megjelenéséről is, valamint a menyasszonytáncsal rendszerint egybeszővődő, de több ritualitást tartalmazó *sortánc* és *osztótánc* formáiról. A II. rész a *gyertyástánc* változatait taglalja, továbbá a jelenkori lakodalom rendjében látszólag szórakoztató funkciójú *párnástánc* és *kendőstánc* formáit, s velük kapcsolatban az azonos rendeltetésű, tehát egyfajta szexuális szabadosságot mutató csókolózó-párcserélő játékokat. Az utóbbiak táncos kivitele gyakran teljesen hiányzik: itt a párcserélés momentuma a legfontosabb, dévajkódó játékos-dramatikus formában. A lakodalmak rendjében, s következésképpen a leíró vizsgálódás tárgykörében is fontos szerepe van a lakodalmi *hívatlanok* megjelenésének és táncának; ez az a szokás, amelyet a rábaközi „legénycéhek” külön néven *pördítés*-ként ismernek, s ez az a szokás, melyben a spontán megjelenő vagy már éppen szertartásos formában és sztereotip szövegekkel beállító férficsoport a tágabb falubeli közösség nevében lép fel. Többé-kevésbé világosan érvényesíteni kívánja ugyanis „ősi” jogait az újonnan alakuló monogám párkapcsolattal szemben, épp ezért kéri vagy követeli a lakodalomban való alkalmi részvételt, a menyasszonnyal való rövid táncot, s igen gyakran elkívánja, hogy a vőlegény szimbolikus vagy reális, olykor igen súlyos váltságdíjat fizessen a menyasszonyért. (A táncos szokás párhuzama, vagyis a lakodalmi menet előtt az út elkötése és megnyitása – ugyancsak váltságdíj ellenében – többnyire szintén hasonló indokkal jelenik meg.)

A tanulmány II. része még rövid szemlét tart a kiegészítő rituális cselekvések, szimbolikus gesztusok felett, amilyen pl. a poligámia ellen figyelmeztető *kakasütés* szokása, vagy a különböző *ajándékozási formák*. Különösen fontosak a rituális szolgáltatások, mint a lakodalmi *mosdatás*, a menyasszonytól és a menyasszonynak kijáró *sorcsók*, az ún. csókpénzzel. Bennük vagy általuk ismét a szűkebb családon kívüleső, nagyobb közösség joga és kötelessége érvényesül.

A korai monográfiákból és az újabkori gyűjtésekből – ezek együtt mintegy másfél évszázad szokásrendjébe adnak betekintést a XIX–XX. századból – markánsan kirajzolódnak a lakodalom szociális csoportosulásai és erővonalai. Létezik tehát egyrészt az újonnan kialakuló szoros párkapcsolat a maga szűkebb családi körével, s létezik másrészt vele együtt – de alkalmi „kitörések” formájában részben ellenére is – a tágabb falubeli közösség, amely az ünnepi alkalommal lerója tiszteletét, adományokkal segít, de ugyanakkor jogérvényesítést, „kártételt” is követel.

Ebben a feszültségben és kölcsönhatásban, melyet többnyire jámbor vagy otrom-

ba tréfákba burkolnak, a szokásrend — már eddig is láthattuk — kiemelkedő szerepet juttat a *vőfélyn*nek. Személyét nem csupán rigmusoló és rutinos szertartásmesternek, ünnepélyes vagy mókázó konferansziénak kell tekintenünk, hanem olyasvalakinek, aki rátermettség és gyakorlat alapján, valamint a szűkebb család felkérése és a tágabb közösség hallgatólágos jóváhagyása nyomán egyfajta jogosítvánnyal rendelkezik a tradicionális szokásrend és a lokális, de mégis szélesebb társadalom képviselőjére. Összekötő és közvetítő kapocs tehát a két pólus között, s miközben szembeötlik rendteremtő-eligazító szerepe, maga is feszültségeket, ellentmondásokat hordoz, hiszen az új család-képződmény felkérésére látja el tisztjét, ugyanakkor a lakodalom számos fordulatóban egy nagyobb közösség várakozását teljesíti. S itt már nem egyszerűen arról van szó, hogy engedélyezi a hivatlanok megjelenését vagy táncát, fontosabb, hogy a „primus inter pares” szerepkörében ő nyitja meg a *menyasszonytáncot*, ő „árusítja” tovább a menyasszonyt, illetve az *osztótánc-sortánc* hierarchikus rendje szerint ő adja át a lakodalmi vendégeknek, a *gyertyástáncban* ő tartja és fújja el a gyertyákat, mindkét tánc végén ő „bújtatja, szökteti, lopja” ki a menyasszonyt a násznép köréből, ő veszi le fejéről a *menyasszonyi koszorút*, hogy botja vagy kardja végére tűzze, s hogy utána árverést rendezzen a koszorú fölött, vagy éppen megváltást követeljen a vőlegénytől érte. Elégé nyilvánvaló, hogy ebben a szokáskomplexumban kirajzolódik „az első éjszaka jogának” szimbolikus gyakorlása.

A továbbiakban az említett táncos szokások földrajzi-etnikai kiterjedésének rövid szemléje következik, majd a népi terminológia néhány tanulsága, továbbá egy történeti láncolatot alkotó szokáseggyüttes áttekintése, hogy végül lakodalmi szokásaink lehetséges történelmi hátterére rámutathassunk. (Az idézendő források egy részét, valamint rövidítéseiket az említett I. tanulmányrész foglalja össze.)

G. Szokáselemeink a Kárpát-medencében

Bizonyára nem kevés tanulsággal járna, ha felvonultathatnánk táncos szokásaink európai párhuzamait, — erről az önmagában is monografikus igényű vállalkozásról azonban itt le kell mondani. Arra azonban mód és lehetőség is van, hogy legalább futólag áttekintsük a magyarsággal együttélő *nemzetiségek* szokásait, noha néhány elemük már az eddigiekben is szerepelt.

Azt előljáróban alig kell hangsúlyozni, hogy a különböző szokáselemek megjelenítésében az adott nemzetiségek a saját tradicionális táncformákat alkalmazzák, s dőreség is volna elvárni, hogy pl. a *menyasszonytáncban* mindenütt a csárdásnak megfelelő forma érvényesüljön. Így pl. a Békés megyei *románok* még ötvenes éveinkben is *Méhkeréken* a menyasszonytáncban a *maruntehult* járták (saját megfigyelés, M. L.), s ugyanígy a sváboknál vagy a különböző délszláv népcsoportoknál is megfigyelhetjük a sajátosan német vagy délszláv táncformákat. Vizsgálódásunk szempontjából azonban nem annyira a konkrét táncforma, mint inkább a kifejezés indítéka a lényeges, s ezt tekintve észre kell venni, hogy a magyarságnál megfigyelt szokáselemek szinte mindig előfordul az együttélő más népcsoportoknál. Maradva például a románoknál, szinte meglepő, hogy a századforduló *krassószörényi* lakosainak menyasszonytánca mennyire egyezik a magyarságnál tapasztalt képpel: „Az ajándékok kihirdetése után

azokat elrakják s következik a menyasszonytánc. Ekkor a vőfély egy kis tálcskát tesz maga elé, s mindenkinek, aki a menyasszonnyal kíván táncolni, elébb le kell szűrnia a taksát, amelyiknek persze maximuma nincs meghatározva, de a minimuma igen, egy hatosnál, azazhogy húsz fillérnél kevesebb nem lehet”. (*Matuska Lászlóné*: Krassószerényi román lakodalmi szokások, Ethn. 11. 1900. 79.) Ehhez még más adatok alapján hozzátehetjük, hogy az erdélyi románság ugyancsak ismerte és ismeri a menyasszonytáncot, s a rituális mosdatás szokását is.

Ami a *szlovákok* tánc kultúráját és hagyományanyagát illeti: körükben a *menyasszonytánc* és a *gyertyástánc* egyaránt élt, de más hagyományos mozzanatokat ugyancsak kimutathatunk. Többször idézett monografikus leírásában pl. *Sztancsek József* a századfordulón utal az Árva- és Zólyom-vidéki lakodalomokban fenyegetően megjelenő „betyárookra”, akik beköszöntenek a lakodalomba, eljárnak egy *betyártáncot*, majd egy kívülről jövő füttyszóra hirtelen távoznak. Felettébb komplex ez a szokáselem, hiszen tükrözi a szlovák parasztságnál is kialakuló betyárromantikát, ugyanakkor a *zbojnicki* tánc kedveltségét is, de nem nehéz benne felismerni a hivatlanok megjelenésmódját. Nem kevésbé tanulságos a borsodi *Répáshutáról* és 1953-ból származó adat, mely szerint „A vőfély nádpálcára teszi a menyasszonyi koszorút és a menyecsketánc előtt a vőlegénynek ki kell váltania pénzzel”. (*Deisinger Margit*: Vegyes néprajzi gyűjtés, EA 4044, 14–15.) Az adalék azért lehet fontos, mert a gyűjtés időpontjában egy elszlovákosodott, ámde eredetileg morva, német és magyar származású lakosság szokásrendjéről ad képet. A migrációs okok és interetnikus kölcsönhatások miatt hasonlóan érdekesítő a *szabolcsi bokortanyákból* származó kép, hiszen tudjuk: a török pusztítás után a XVIII. században Gyetva és más felvidéki helységek vidékéről mentek szlovák telepések Békésbe, hogy egy részük később új rajzásként a szabolcsi homokon alapítson új életet. A századunk első felét jellemző híradás pedig úgy szól, hogy a kontyolás után „a vőfély két égő gyertyával a kezében bekísérte a fiatal bekontyolt menyecskét. Három lépést előre lépett, megint hármat hátra és megkezdődött a menyasszonytánc. A vőfély oldalán régen kard volt és amíg a menyasszonytánc folyt, a menyasszonyi koszorút kardjára tűzte és úgy tartotta ... A menyasszonytánc abból állott, hogy a menyasszony minden jelenlevő férfit felkért egy fordulóra, persze megfelelő pénzösszegért.” (*Márkus Mihály*: A bokortanyák népe, Bp. 1943. 198.)

Ami a hazai *délszláv* népcsoportokat illeti, a baranyai szerbeknél és sokácoknál, a bácskai bunyevácoknál és a Dráva-menti horvátoknál egyformán megfigyelhetjük számos szokáselem fennmaradását, egybekapcsolva a helyi táncformákkal. Különösen feltűnő, hogy e szokások gyakorlata vagy említése még századunk közepén, s még az északabbi délszláv településeken is fennmaradt, így pl. a Csepel szigeti, illetve a Csobánka-pomázi körzetekben. A *menyasszonytánc*, a *sorcsók*, a *páratánc*, a *pohártörés* és a *rituális mosdatás* gyakorlatáról így egyformán értesülünk.

A Kárpát-medencében élő *németek* szokásrendjébe már néhány múlt századi monográfia is bepillantást nyújtott. Megtudhatjuk belőlük, hogy a szebeni szászoknál is élt a *menyasszonytánc* szokása, s hogy a Beregbe települteknél erősen dívott a *sorcsók* intézménye. A rituális ajándékozás egyik szép formáját is a németek körében jegyezték fel, a Nyitra-vidéki Németprónán. Eszerint a lakodalom másnapján reggel „a menyecske nagy útra készült. A nyoszolyóasszony ugyanis eléje kötötte a vőlegény-

től nászajándéku kapott cifra kendőt, ... felszerelte kaláccsal, sajttal és késsel, és útnak eresztette, hogy nyakába vegye a községet. Házról-házra járt, hogy az egész város lakosságát részesítse menyasszonyi ajándékában. Minden felnőtt kezébe e szavakkal nyújtotta: 'Vegyen, kérem, menyasszonyi kalácsomból és sajtomból!' Két vékony szeletet vágott le mindegyik és a szokásos 'Isten fizesse meg!' mellett a jó ismerősök és a gazdagok szép összeggel viszonozták szívességét, a szegények pedig néhány krajcárral, e szavak kíséretében: 'Itt van az első gazdaságba, bögrére, bográcsra! stb.' ... Jóllehet azt mondták ilyenkor a menyecskére: 'Ez házról-házra jár koldusgarasért', azért mégis gazdag-szegény egyaránt megtette". (*Richter M. István: Régi lakodalmi szokások Német-Prónán, Ethn. 8. 1897. 292.*)

Kézenfekvő, hogy a nagyobb tömbökben élő Tolna-baranyai svábok századunkban is számos rituális elemet megőriztek. Ötvenes éveink gyűjtései szerint azonban meglepő módon más vidékeken szintén sokáig fenntartottak különböző archaikus szokásmozzanatokat. Így pl. a *Fejér* megyei sváboknál élt a rituális verés (később még részletezendő) szokása, a borsodi *Rátka* lakodalmában pedig a szertartásos *osztótáncot* még a hívatlanokra is kiterjesztették. „Mikor hazajönnek a templomból, az ajtóban megállnak, az összes vendégek gratulálnak nekik és az első vőfő megkezdi a menyasszonytáncot a menyasszonnyal. Egymás mellé állnak, baloldalon áll a menyasszony, egymás jobbkezét fogva, 'Bronte' Tanz.' Aztán átadja a vőlegénynek ... Akkor sorban elkéri a vendégek is. A vőfők igyekeznek mindenkit beállítani a táncba. Mikor már többen vannak, kört képeznek és párban úgy táncolnak. Kettőt előre, kettőt hátra lépnek. Ez régi szokás, mindig így csinálták. Mindig ezt mondták a cigánynak: Osztást húzzatok! ... A Bronte' Tanz-ra a nem hivatalos lányok, régen a fiúk is elmennek. Azért mondták osztásnak, mert beosztotta őket az első vőfő, hogy ki kivel táncoljon". (*Bakó Ferenc gy., 1952. N. IV. 28.*)

Annyi persze bizonyos, hogy napjainkhoz közeledve a más-ajkúak rítusrendje is csökken, kopik, csakúgy, mint a magyaroké. A múlt század végén pl. *Jankó János* a bácskai sokácoknál még feljegyezhetette, hogy a lakodalom másnapján az új asszony „sorba csókolja a vendégeket, akik a csókot pénzzel váltják meg, s ettől kezdve két hétig a menyecske mindenkit megcsókolhat". (*Jankó J.: Adatok a Bács-bodrogmegyei sokacok néprajzához, Ethn. 7. 1896. 160.*) Nem valószínű, hogy ezt a kéthetes gyakorlatot bárhol is fenntartsanak. Mégis, történelmi távlatokban mindenképpen vallhatjuk, hogy a Kárpát-medence népeinek lakodalmi szokásrendje volt olyan komplex, mint a magyaroké, s hogy az itt és ott tapasztalt szokásrend elemeit bizvást párhuzamba állíthatjuk, sőt azonosíthatjuk. Az már természetesen külön filológiai vizsgálatot igényelne, hogy az idők során melyik etnikum milyen mozzanatot vett át a másiktól. Tárgyunk szempontjából azonban nem annyira az átadás-átvétel kérdése a fontos, mint inkább a különböző szertartáselemek mindenütt tapasztalható jelenléte.

H. A népi terminológia tanulságai

A paraszti szokásrend és nyelvhasználat szinte felmérhetetlen bőséggel kínálja a különböző szertartásmozzanatok jelöléseit, árnyalatait, s meggyőződésünk, hogy a ki-fejezéseknek ez a bő választéka a jövő nyelvészeinek, tánc történetészeinek és etnológusa-

inak még egyformán tartogat bűvárkodnivalót. Itt csak leltárszerűen lássuk tárgykörünk kifejezési készletét!

A *menyasszonytánc* szinonímái a szokás, illetve a tánc egyes aspektusait világítják meg: *menyecsketánc*, *újasszonytánc*, *rosta-* vagy *szitatánc*, *kontytánc*, *garasostánc*, *ajándéktánc*. — A befolyt összeget egyes helyeken ágypénznek vagy menyasszonypénznek nevezik.

Külön figyelmet kíván a tánc folyamatában a vőfély kiáltása: „Eladó a menyasszony!, Eladó az új asszony!” Felszíni jelentésrétegében ez a kiáltás semmi más, mint a vendégsereg noszogatása az adományozásra. Vegyük azonban figyelembe, hogy az „eladó lány”, „eladosorban van” kifejezéseket még ma is országszerte használják, legalábbis ismerik. A vőfély kiáltása így már történelmi perspektívákat rejt, mert a nő egykor valódi eladására, a tényleges nővásárra utal. Hasonló perspektívát kell felfedeznünk a vőfély másik, nem kevésbé gyakori kiáltásában: „Szabad a menyasszony!, Szabad a menyecske!” Szabad, akár a megvásárlásra, akár a szimbolikus, táncosan kifejezett aktusra, pontosabban a kettő együttesére.

Korábban már utaltunk a lakodalomban ilyen-olyan ürüggyel visszatérő váltságdíjakra. Velük kapcsolatban két mozzanat kíván kiemelést. Egyrészt az, hogy a váltságdíjat mindig a vőlegénynek, néha a képviselőjének kell leszurkolnia. Talán az egyetlen kivétel, viszont tökéletesen magyarázható, hogy a *menyasszonytáncban* a vendégek is „kiváltják” a menyasszonyt. Mindenképpen szembeötlő azonban, hogy még a századunk közepén folyó gyűjtések szerint is a népnyelvben rendkívül elterjedt a váltság fogalma és kifejezése. A menyasszonytánc végén a vőlegény „kiváltja magához a menyasszonyt”, „megváltja a menyasszonyt” — olvassuk lépten-nyomon, az ország különböző részeiről szóló leírásokban. S az most szinte mellékes, hogy ez a váltságdíj vagy a legnagyobb összeg, vagy éppen ellenkezőleg, csupán szimbolikus ajándék, mert tárgyunk szempontjából igazán az a fontos, hogy a népi tudatban, szokásrendben és terminológiában elevenen fennmaradt a váltság fogalma.

Ha pedig a lány vagy menyasszony „eladó”, meglehetősen kézenfekvő, hogy a vőlegény „vevő legény”, s érthető is, ha fizetnie kell. Ugyancsak figyelmeztet a „vőfély” kifejezés, hiszen a „vő-fél, vő-társ, vevő-fél, vevő-társ” értelem lappang a szóban, még akkor is, ha sokhelyütt vőfénynek mondják. (Vö.: Magyar Értelmező Kéziszótár, Bp. 1972. 1522.) A vőfély tehát ugyanakkor, amikor az íratlan szokásrendet és a helyi közösséget képviseli, a vőlegénynek egyenrangú társa, s közösségi jóváhagyással a vőlegénynek is helyettesítője vagy képviselője. Nyelvi igazolással is alátámasztható tehát, hogy a különböző kikéréseknél és a kontyolásnál miért lép fel a vőfély a vőlegény nevében, s megokolódik az is, hogy a menyasszonytáncot miért a vőfély kezdi, s zárja a vőlegény. Hiszen ők voltaképpen egyek, csak a házasságkötéssel kapcsolatos jogokat a vőfély szimbolikusán, a vőlegény pedig — csupán ki kell várnia a sorát — reálisan gyakorolja.

Ebben a társas kapcsolatban különben — a szertartásrend felől nézve mindenképpen! — a vőlegénynek szinte ugyanaz az osztályrésze, mint a menyasszonynak: nem annyira teszi a dolgokat, mint inkább megtörténnek vele a dolgok, miután a jelképes burkolatú aktivitás a vőfély feladata. S hogy az utóbbi figurája mennyire uralkodik a lakodalmi terepen, arra itt legyen elegendő *Luby Margitnak* 1953–54-ből származó szatmári gyűjtéseit idéznünk (N. XIV. 18, 21, 23.), hiszen Tyukodon, Ökörítón és

Nagyecsedén egyaránt megfigyelte, hogy bármeddig is tartott az *osztótánc*ként járt menyasszonytánc, a vőfély minden forduló, minden táncos után visszavette, „karjára vette” a menyasszonyt, s csak úgy adta a következő jelentkezőnek. A kollektivitás és a megkülönböztetett szerepkör tehát itt legalábbis egyforma erővel jelent meg.

I. Erőszak és játék

A nő birtokbavételének „szelídebb” és megegyezésemódjára, vagyis az eladásra és a vételre már az eddig felsorolt szokáselemekből is számos célzást kiolvashattunk. Tovább vizsgálódva azonban a lakodalom szokáskomplexumából számos olyan mozzanat is szembetűnik, amely az emberi társadalom fejlődésének korábbi fázisára utal vissza. Az erőszakos nőszerzés, a nőrablás, szöktetés és lopás emlékeire gondolunk.

Az elmúlt évszázad néprajzi gyűjtései alapján azt nem állíthatjuk, hogy a nőrablás a maga naturális mivoltában a XIX–XX. századra fennmaradt volna a parasztság körében. Az erőszak megjátszása viszont, a szokás játékos áttétele és maradványa sok formában kimutatható. Ebből a szempontból pl. a korábban már említett különböző kikérési akciókat is felidézhetjük, hiszen a vőfély udvarias verselgetése mögött az erőszakra is hajlamos szilárd elhatározás lappang. Jól tükrözi ezt a múlt század második feléből a *máramarosi* románok szokása: „Lakoma után egy ócska fringióval övedzett vőfély kiáll s követeli a menyasszony kiadását, s e követelését fegyverrel is kész érvényesíteni. A menyasszony színlegesen elraboltatik a szülői háztól. A vőlegény házához érve ... a mulatság újra kezdődik”. (*Szilágyi István* szerk.: Máramaros vármegye egyetemes leírása, Bp. 1876. 296.) Az adat nyomán újból elgondolkozhatunk, hogy az archaikusabb elemeket őrző magyar lakodalmakban is miért visel oly gyakran a vőfély kardot. Úgy tűnik, itt ugyancsak maradványelemről van szó, nem csupán csillogó attributumról.

Az erőszakos nőrablásnak valósággal színjátékszerű formája élt még ötvenes éveink elején is a Zala megyei *Pötréte* cigányságánál. (*Szoboszlayné* gy., 1953. N. XIX. 6.) A szokás szerint a lakodalom másnapján az asszonyok reggel már jóelőre gallyakat, botokat szereztek be az erdőből, hogy megvédjék a menyasszonyt a putrijában. A férfiak pedig hamarosan támadnak: betörnek ajtót-ablakot, s az asszonyok ellenállását leküzdve kivonszolják a menyasszonyt, hogy átadják a vőlegénynek, aki majd – ismét nagy ellenállás és huzavona után – kendővel beköti a fejét. (A szokásról a Népművészeti Intézet gyűjtőcsoportjának filmet is sikerült készítenie.)

A kifejezett rablással szemben a nőlopás, szöktetés gyakorlata már a társadalmi életben és a szokásrendben is fennmaradt, s a szépirodalom tanúsága szerint a leányszöktetés a felsőbb társadalmi körökben sem volt éppen ismeretlen. Természetesen egy botránykeltő, „jobb társadalmi köröket felborzó” dzsentris leányszöktetést – mondjuk századunk tízes éveiből – nem egykönnyű rokonítani egy többszázados és széles társadalmi érvényű gyakorlattal, a dolgok magva mégis azonos: az erőszak vagy a fondorlat itt is, ott is egy létező közegellenállás áttörését célozza. A zempléni *Kisgéresen* például „még 1942-ben is hagyományos volt a lány ellopása, ha a szülők vagy más társadalmi körülmények a házasság ellen szóltak”. Nagyon jellemző, hogy amikor a dolog kipattant, a falu „kongózással” reagált: „az ifjúság hatalmas zajcsapással, ordítózással

adja tudtul a falunak a történeteket". (*Adorjány Manassé* gy., EA 3151. 32–34.)

Fontos tudni, hogy a menyasszony ellopása, megszőktetése a lakodalmi szokásrendnek a legutóbbi időig teljesen integráns részét alkotta. Olyannyira, hogy ezt a mozzanatot megint terminológiailag is széles körben megkülönböztetik. Se szeri, se száma a magyar és nemzetiségi gyűjtéseknek, melyek hírül adják, hogy a vőlegény „el-szőkteti, megszőkteti, kilopja, ellopja” a menyasszonyt, „el kellett akkor szökniük”, „a végén el kellett lopni a menyasszonyt” stb. Természetesen nem mindegy, hogy mikor. Ezt vizsgálva azt látjuk, hogy majdnem mindig a *menyasszonytánc* végén, amikor a vőlegény is letette a maga összegét. Azokon a helyeken viszont, ahol a *gyertyástánc* is élt, a gyertyástánc végén jelent meg a szőktetés. Mindenképpen tehát a tényleges vagy jelzett elhálás előtt, illetve a kontyolás, menyecskeének öltöztetés előtt. Ez a szőktetés pedig történhetett bújva, lopakodva, vagy épp ellenkezőleg: rajtaütésszerű kirohással. Jó oka volt az ifjú párnak az elővigyázatra: a násznép nemcsak jókívánságait kiabálta, hanem szaporán ütlegette is a fiatalokat.

A *rituális verés* elterjedt szokását szemlélve kétféle indítékot figyelhetünk meg. Az egyik, és általánosabb az, ha a verést a jókívánságokhoz kapcsolják. Amolyan játékos mágiáról van itt szó, hiszen az ütés egyértelműen a gyermekáldást célozza. (Ezen is eltöprenghetünk különben: a közösség részt kíván venni a gyermekáldás előidézésében.) Többnyire összefont kendőkkel, zsebkendőkkel folyik a művelet, de gyakran előfordul az is, hogy a férfiak kalappal, sapkával, az asszonyok pedig kendővel ütik őket, főleg a nőt, „Fia legyen a menyasszonynak!”, illetve „Lánya legyen a menyasszonynak!” kiáltással.

Van azonban a verésnek egy másik módja és indítéka, s ezt csak a lakodalom rendjéből, szokáskörnyezetéből magyarázhatjuk meg, tehát abból, hogy közvetlenül a „consummatum est” percei előtt állunk. A kontyolással már minden visszavonhatatlanná válik, épp ezért a legénytársadalom még egy utolsó erőfeszítést tesz veszendő zsákmányért. Az adatok persze ezt az attitűdöt áttételesen tükrözik, hiszen még olyan is előfordul, hogy magát a *menyasszonytáncot* azonosítják a consummatioval. A Tolna megyei *Kölesden* „mikor már mindenki megtáncoltatta, a férje kezd vele táncolni, ezt azonban megakadályozandók, összefont zsebkeszkenőkkal kihajítják őket”. (*Koritsánszky Ottó*: Lakodalmi szokások Kölesden, Ethn. 12. 1901. 313.) A kiskunsági *Hajóson* a svábok régi lakodalmában „a tánc után a kontykotésig a keresztapa vigyázott a menyasszonyra, akit a legények lestek és megverték, ha a keresztapja nem védte meg”. (*Hegedüs László* gy., 1955. NT 29. 1.)

Igen tanulságos az abaúji *Nagyszaláncról*, s kb. 1943–45-ös gyűjtésből származó híradás (*Dr. Földessy Józsefné*: Szalánci lakodalom, EAP 84/1954. 43–45.), már csak azért is, mert a verés mindkét formáját és indítékát ismerték a faluban. Létezett tehát a kalappal való ütogetés („Fia legyen!”), de a nyersebb forma is, amely a fektető versek elmondásához és ceremóniájához kapcsolódott: „a vőféj vigyáz a menyasszonyra, mikor a fektető versöknek vagy felét elmondi, osztán mán mindön versszak után mén az ajtó felé, oszt veri el onnan a legényököket a pácájával; amikor mán csak egy vagy két versszak van hátra, megmondi a menyasszonynak, hogy mikor most elmén az ajtó felé, oszt a legényököket fogja verni, ő észrevétlen, lebújva szalaggyon ki; néha sikerül is ki-menni úgy, hogy egy ütést se kap. Ha pedig annyian állnak az ajtóba, hogy a vőféj nem bírja őket elverni, akkor a fektetőtánc után a vőféj ráhúzati a cigányval a csárdást és

elveszi táncra a menyasszonyt. Akkor aztán a többiek is táncra kerekönnék és a vőféj szépen kitáncol a menyasszonyval a szobából és elviszi a kamorába”.

Mint már utaltunk rá, a vőlegénynek – ha már „vevő legény” – a lakodalomban különböző váltságdíjakat kell szolgáltatnia, s lényegében mindig azért, mert új és kizárólagos párkapcsolatával „rontotta mások esélyeit”. Úgy vélhetjük, hogy e kártérítések fizettetése mellett a felidézett verések is a közösség rokon gyökerű állásfoglalását tükrözik: részben jelzik az utolsó kollektív próbálkozást a nő birtokbavételére, részben pedig az elégtételt, ha ugyan nem a bosszút fejezik ki. S itt a teljesség kedvéért meg kell említeni, hogy a násznépből a férfiak szerfölött találékonyak a különböző gonosz, de ismét hagyományos tréfák végrehajtásában – természetesen az ifjú pár rovására.

A *szebeni* szászok lakodalmában még a századfordulón is élt egy szokás, mely szerint „a férfivendégek valami ürügy alatt az udvaron levő gerendához csalják az asszony népet egyenként és miközben beszélgetésbe ereszkednek, valamelyik közülük a gerendába vésett nyílásba csípi az asszony kötényt vagy szoknyáját egy erre a célra készített és a nyílásba találó ék segítségével. Addig nem bocsájtják el, míg az asszony vagy a férje le nem fizeti a megállapított váltságdíjat; a menyasszonyért egy forint váltságdíj jár, amelyet a vőlegény büszkén kifizet”. (*Dr. Brenndörfer János*: Az óbrassói szt.-bertalani egyházközség szász lakossága. N. Ért. 14. 1913. 114.) Jóval gorombább a kútbaeresztés szokása, melyet *Kalotaszegen* ketten is megfigyeltek, pontosan ötven év különbséggel. A lakodalom másnapján „délután három óra körül vízre mennek. A falu egy nyilvános kútjához, vagy, ha valakit meg akarnak tisztelni, annak a kútjához, vagy végül, ha a falu alatt, mint Zentelkén, patak van, mely felett híd viszen át, ahhoz gyűl a násznép, a legényt lajtorjára kötik, s leeresztik a kútba vagy a vízbe. E közben a tömeg apraja-nagyja kíváncsi hangon hallatja a kérdést, hogy hát ennek ki viseli gondját, ennek ki a felesége? Mire az új menyecskének kötelessége hangosan kiáltani: – Az én uram N. N. ökelme! Ne vessék a kútba!” (*Jankó János*: *Kalotaszeg magyar népe*, Bp. 1892. 158.) A szokás emlékét Csete Balázs 1942-ben a kalotaszegi *Nyárszón* még világosan rögzítette (EA 0953. 56.), s eszerint a lakodalom másnapján „régbben a vőlegényes ház vendégserege az istentisztelet után kivonult a kúthoz, ahol markos legények kötelet kötöttek a vőlegény derekára, talpával lefelé leengedték a kútba és megkérdezték: Ki ennek a szánója-bánója? A menyasszonynak kellett azt mondani: Én vagyok!”

Az előbbi és a korábbi példákból kitűnhet: a lakodalom, vagyis a falu közössége szentesíti ugyan a friss monogám párkapcsolatot, az események alakulását azonban közel sem passzívan szemléli, s a váltságdíj követelésén túl játékos vagy drasztikus formában figyelmeztet a szélesebb társadalom immár halványuló jogaira.

J. A családformációk fejlődése

Ahhoz, hogy el tudjunk igazodni a szokáselemek szövevényében, szükséges, hogy ezeket az elemeket – pontosan funkciójuk, társadalmi indítékuk alapján – elhelyezzük az emberiség evolúciójának szélesebb keretei között. Ehhez a vizsgálódáshoz máig is alapvető támpontnak számít *Engels* korszakos jelentőségű műve: *A család, a magántulajdon és az állam eredete* (megj.: Marx–Engels válogatott művei, Budapest, 1949. II.),

annál inkább, mert megírásában Engels nemcsak a gazdaságtörténet vagy a kodifikált jog elemzésére támaszkodott, hanem bőven alapított a múlt század második felében egyre gazdagabb etnológiai irodalomra is, amely már feltárta az Európán kívüli etnikumok, a különböző természeti népek szokásrendszerét, szociális berendezkedését. Tanulmányozásukkal Engels az európai (polgári) monogámiához vezető utat a következő fázisokban rajzolta meg:

A történelem homályába vesző, s teljesen szabályozatlan párkapcsolatokból valamikor – a „vadság” és a „barbárság” átmeneti szakaszában – első megfogható formában a *csoportházasság* emelkedik ki, „az a házassági forma, amelyben férfiak egész csoportja és nők egész csoportja kölcsönösen birtokolja egymást, amelyben tehát kevés tere van a féltékenységnek ...” (I. m. 193.) Engels felidézi a múlt századi ausztráliai őslakosság berendezkedését, melyet még szemtanú kutató figyelhetett meg: „Ezeknél az egész törzs két nagy osztályra oszlik ... Mindegyik osztályon belül szigorúan tilos a nemi érintkezés, ezzel szemben az egyik osztály mindegyik férfia születésénél fogva férje a másik osztály mindegyik asszonyának, és az is születésénél fogva az ő asszonya. Nem az egyének, hanem az egész csoportok házasságok egymással, az egyik osztály a másikkal”. (I. m. 200.)

A fejlődés következő szakaszának Engels a *pároscsalád* jelöli meg: „A házassági tilalmak növekvő bonyolultsága egyre inkább kizárja a csoportházasság lehetőségét, a csoportházasságokat kiszorítja a pároscsalád. Ezen a fejlődési fokon egy férfi egy nővel él együtt, de oly módon, hogy a férfinak továbbra is joga van többnejűségre és alkalmi hűtlenségre, bár az előbbi gazdasági okokból ritkán fordul elő, a nőktől viszont az együttélés időtartamára többnyire a legteljesebb hűséget követelik meg és házasságtörését kegyetlenül büntetik. A házassági kapcsolatot azonban mindkét fél könnyen felbonthatja, a gyermekek, mint azelőtt, most is kizárólag anyjukhoz tartoznak”. (I. m. 203.) Ebben a párkapcsolatban tehát még az anyajog érvényesül.

Részben terminológiai változatnak látszik, amikor Engels és több etnológus *egyesházasságról* is szól, a jelölés azonban a párkapcsolat további, bár kétségtelenül lassú szilárdulási folyamatát takarja. Engels a neves etnológus *Bachofen* „Anyajog” c., 1861-ben megjelent monográfiáját idézi, miszerint „az áttérés az egyesházasságra, melyben a nő kizárólag egy férfié lett, ősrégi vallási parancs megsértését jelentette (ti. ténylegesen sértette a többi férfinak ugyanarra a nőre való régi hagyományos jogát), olyan jogsértést, melyet a nő időleges átengedésével kellett levezekelni vagy megvásárolni”. (I. m. 170.) Részben ismét Bachofenre hivatkozva hasonló megállapításra jut a jeles magyar folklorista, *Solymossy Sándor* is (A líra és epika eredetéről, Ethn. 1916. 65.), amikor az egyesházasságra való áttérést körvonalazza: „Eladdig a törzs rabolt magának közös nőt, ezután egyes felnőtt ifjak számára kezdik a neki szánt társat megszerzeni: nemileg tehát egyhez kötik az új nőt, munkájára azonban a közösség tart számot azután is. Ily alakulás mellett csak természetes, hogy a törzs, mielőtt a jövevény nőt ünnepélyesen átadná a neki nemileg kiosztott társnak, jogát az ünnepség előtt vagy alatt, ha szimbólumkép is, gyakorolni kívánja. Ez a Bachofen-kimutatta „nászünnep hetairizmusa”, amely mint etnológiai tény le nem tagadható. Legrégibb krónikák emlegetik a múltban ...” – Mielőtt tehát eljutnánk a már apajogú monogámiához, a szilárduló párkapcsolat ellentételeként megjelenik a szélesebb közösség alkalmi jogérvényesítése, melyet valójában helyesebb maradványjelenségnek tekinteni.

Az evolúció rendjében ez az a pont, ahol kitérésként a *poligámia és poliandria* berendezkedését is érinteni kell. A többnejűségről és többférjűségről – amely már nem azonos a korábbi csoportházassággal, főleg erőteljesebb szabályozottsága miatt – Engels rendkívül frappánsan azt írja: „Mindkét házassági forma csak kivétel lehet, úgyszólván a történelem luxusterméke”, egyszerűen azért, mert az emberiség fejlődésében a férfiak és nők számaránya hozzávetőleg mindig azonos volt. „Tényleg a férfi többnejűsége nyilvánvalóan a rabszolgaság terméke volt és csak kivételes helyzetű férfiakra szorítkozott.” (I. m. 216.)

Visszatérve a családformák fejlődéséhez, a következő fokozat a társadalmilag, majd államilag és egyházilag szentesített *monogám család*, amely a maga együttélési, jogi és erkölcsi normáival napjainkig érvényes (kivált, ha eltekintünk a XX. századi civilizációk válópereinek sokaságától, amelyek úgy látszik, a monogámia szilárdságát mégiscsak megkérdőjelezzik). Erről a formáról Engels azt írja, hogy „A pároscsaládból keletkezik ... a barbárság középső és felső fokának határán; végleges győzelme a civilizáció kezdetének egyik ismertetőjele. Alapja a férfi uralma, határozott célja olyan utódok nemzése, akiknek származása apai ágon kétségtelen. A biztos apaságot azért követelik meg, mert ezek a gyerekek fogják egykor, mint vérszerinti örökösök az apai vagyont átvenni. A párosházasságtól abban különbözik, hogy a házasság köteléke sokkal szilárdabb, most már nem lehet akármelyik fél kívánságára felbontani. Most már rendszerint csak a férfi bonthatja fel, csak ő taszíthatja el feleségét. A férfi jogát a hűtlenséghez legalábbis az erkölcsi közfelfogás ezután sem vitatja (a Code Napoléon határozottan elismeri mindaddig, míg a férfi szeretőjét nem hozza házastársi otthonába) ...” (I. m. 216–7.)

Vázlatosan ennyi tehát, amit az etnológiai irodalom alapján Engels a családfejlődés különböző szakaszairól rögzít, definiálva az egyes kategóriákat. Azonban épp a magyar lakodalmi szokáselemek értelmezése miatt tán még fontosabbak azok a megfigyelések és következtetések, amelyek az *átmenetiség* megjelenésmódjaira, a *történelmi átfedésekre* utalnak. Nem is lehet másképp: egyszerűen lehetetlen volna, hogy jelentős strukturális változások egyik évről a másikra következzenek be, s inkább azt tapasztaljuk – esetünkben különösen –, hogy a régi és új társadalmi normák századokig élnek párhuzamosan, egymás mellett, fölött és alatt, olykor lappangva, máskor kitörő erővel.

A csoportházasságnak a párosházasságra való átváltását vizsgálva Engels arra figyelmeztet, hogy ez az áttérés az északnyugat-amerikai indiánoknál még a XIX. században sem következett be teljesen, s még kevésbé ment végbe a dél-amerikai népeknél. Majd rámutat: „Egyes népeknél az is előfordul, hogy az idősebb férfiak, a törzsfőnökök és a varázslópapok a nőközösséget a maguk számára kihasználják és a legtöbb nőt kizárólag maguknak foglalják le. Éppen ezért tűnniük kell, hogy bizonyos ünnepségek és nagy népgyűlések alkalmával a régi közösség ismét érvényesüljön, és asszonyaik a fiatal férfiakban örömet leljenek. Westermanck egész sor példát hoz fel az ilyen időközönkénti saturáliákra, amelyekben a régi szabad nemi érintkezés rövid időre ismét megengedett ...” (I. m. 206.)

A megkülönböztetett párkapcsolat kialakulását jelzi a nőrablás, majd vásárlás szokása; ezek a párosházasságra való áttéréshez kötődnek. „Míg a korábbi családformák mellett a férfiak sohasem szenvedtek nőhiányban, ellenkezőleg, több asszonyuk

volt, mint amennyi kellett, most a nő ritkává és keresetté válik. Ezért egyidős a *nőrablás és nővásárlás* a párosházassággal. Ezek igen elterjedt jelenségek ugyan, de csak tünete a már bekövetkezett mélyebb átalakulásnak". (I. m. 204.) Az etnológiai tanulságok nyomán Engels különben arra is figyelmeztet, hogy „A nőrablásban egyébként itt már a monogámiához — legalábbis a párosházasság formájában — való átmenet nyomai mutatkoznak: ha egy fiatal férfi barátai segítségével leányt rabol vagy szöktet, akkor a leányt sorban valamennyi férfi megkaphatja, azután azonban annak a felesége lesz, aki a rablást kezdeményezte". (I. m. 202.)

Mintegy a családformációk változásának természetes velejárójaként alakul ki tehát az *első éjszaka joga*, a társadalmi gyakorlat jogszokássá való áttevődése. Elterjedése évezredekén át kimutatható; tetteles vagy jelképes formáját az ókori népek s az újkorban megfigyelt természeti népek egyaránt ismerték. Engels erről így ír (I. m. 208.): „Más népeknél a vőlegény barátai és rokonai vagy az esküvői vendégek élnek hagyományos jogukkal a menyasszonyra és a vőlegény utolsóának kerül sorra; például a Baleári-szigeteken és az afrikai augiloknál az ókorban, így ma is az abesszíniai barea törzsnél. Másutt a közösséget valamilyen hivatalos személy képviseli, a törzs vagy a nemzetség főnöke, a kacika, sámán, pap, fejedelem vagy bárhogy hívják, és övé az első éjszaka joga. Hiába próbálják újabban romantikussá tenni vagy fehérre mosni, a „*jus primae noctis*” mint a csoportházasság maradványa még ma is érvényben van az Alaszka-vidék legtöbb törzsnél, az észak-mexikói tahuknál és más népeknél. Az eredetileg kelta lakosságú országokban, ahol közvetlenül a csoportházasságból öröklődött át, az egész középkoron át fennmaradt, pl. Aragóniában.”

A fentiek nyomán nem sok kétségünk maradhat afelől, hogy a XIX–XX. századi magyar paraszti lakodalom számos mozzanata a csoportházasságról a párosházasságra való áttérés lenyomatát őrzi. A násznép az ajándékozás örven épp a menyasszonytáncban él szimbolikusan az első éjszaka jogával, a megkülönböztetett képviselőként a vőfély ugyanezt teszi, a menyasszonynak joga és kötelessége a sorcsók, a férfinép váltságdíjakat követel, s különböző módon „megbünteti” a vőlegényt stb. Mindenképpen megfigyelhetjük az új monogám pár, valamint az őt kibocsájtó és befogadó közösség erőjátékát, s ez a kölcsönhatás — már tudjuk — szerfölött terhes a családfejlődés korábbi szakaszának túlélő elemeitől.

Az előbbiek még nem jelentik azt, hogy ne maradnának nyitott kérdések. Mint láttuk például, Engels csakugyan imponáló etnológiai példatárat vonultatott fel, de ettől még mindig tartogathat tanulságokat a középkori és úkori Európa szokásrendjének ismerete, vagy a középkori magyarság családszerkezetének vizsgálata. A hivatalos, kodifikált joggal, illetve jogtörténettel való alaposabb egyeztetés is gazdagíthatja a téma megvilágítását. Még akkor is, ha egy olyan döntő kérdésre, mint pl. a földesúrnak az első éjszakához való jogára csak igen kis valószínűséggel várhatunk támpontokat a publikált jogszabályoktól, elvégre a vallási meggondolások mellett az elhallgató prűdéria is ellene szólhatott a hivatalos rögzítésnek.

A Kárpát-medence etnikumainak, történeti szokásrendjüknek további vizsgálata csakugyan termékenyen járulhat hozzá tárgyunk további elmélyítéséhez. Erre vonatkozóan epilógusként engedtessek meg három adat felidézése; mindhárom a továbbélés áttételeit, sőt meglepő példáit mutatja, s talán új nyomvonalat is kitűzhet esetleges későbbi vizsgálódásokhoz.

Az első adat a XVII. századba vezet vissza, s arról tanúskodik, hogy épp az esküvők alkalmával a nemesség és a köznép közel sem különült el annyira, mint amennyire tán utólag vélhetnénk. *Takáts Sándor*, a török hódoltság korának jeles bűvája írja (A régi Magyarország jókedve, II. kiad. Bp. é. n. 136–137.): „A hódoltság korában főasszonyaink házasították el a szolgálóikat is, adván nekik párnára és szekrényre való pénzt. Aztán a lakodalmat is kiszolgáltatták. S a lakodalmakon az urak is résztvettek és táncoltak is. Megegett akárhányszor, hogy holmi szegény szolgálóleánynak gróf volt a vőfélye, s igen hatalmas urak táncoltak a lakodalmán. Ezt a demokratikus szokást a külföldi írók, kik nálunk megfordultak, csodálattal emlegetik”. Eltűnődhetünk persze az említett demokratizmuson, s azon is, hogy a gróf-vőfélynak nem lehetett-e egyéb funkciója, melyet az egyházi rendben élő szerző érthetően nem kívánt megemlíteni. Mindenesetre részéről nem pusztán az egykori társadalmi élet idillizálásáról volt szó, hiszen könyvének idézett fejezetében („A menyegzőmeghívások és a lakodalmi szokások régente”) egy konkrét levéltöredékkel is alátámasztja állítását: *Eszterházy László* írja 1647. márc. 5-én *Batthyány Ádámnak*: „Tegnap palatinus uram adta el egy szolgáló leányát sekretáriusának. A várbeli asszonyokkal együtt eleget táncoltunk. Engem vőfénné tettek. Ennekem is kellett táncolnom. Vesselényi, Erdődy, Schlick grófok stb. is ott voltak”. (Körmendi levéltár, Missiles.)

Ugyancsak a XVII. századba visz el egy másik adatunk, tanúsítva, hogy a többnejűség berendezkedését kutatva nem kell feltétlenül a természeti népekhez fordulnunk: „Ami pedig a vadházasságokat illeti, nemcsak ezek, hanem még a többnejűség is nagyban el volt terjedve, különösen a ruthéneknél. Így pl. 1656-ban Ung, 1664-ben pedig Bereg vármegye tiltotta el a ruthén parasztnál dívó két- és többnejűséget fejevesztés terhe alatt, de sőt még a ruthén papokról is 1686-ban az egyházi látogatás megállapította, hogy legnagyobb részük két- vagy többnejű volt. A biharmegyei oláh papokat is püspökük 1705-ben eltiltja a kétnejűségtől stb.” (*Tagányi Károly*: A hazai élő jogszokások gyűjtéséről, Ethn. 28. 1917. 207–208.)

Végül álljon itt egy majdnem jelenkori(!) adalék arról, hogy a már megkötött házasságot is áttörheti egy közösségileg jóváhagyott vagy eltűrt szokás: „Furcsa népszokás emlékeire bukkantam 1935 nyarán Kalotaszegen. Karácsony első estéjén béront a már titokban megbeszélt terv szerint egy legény a leány vagy menyecske hajlékába s néhány kaptos barátjával együtt elrabolják a fehérnépet, hogy aztán hajnalig meghitten töltsék a fiatalok az időt. Ekkor ülik a kutyalakodalmat bevezetőül. Csak úgy „véletlenül” együtt ülnek a terített asztal körül a leánynak (vagy menyecskének) meg a rablólovagnak némely ismerősei, rokonai, komái s már javában felhámoznak a piruló rablott személlyel együtt ... Aki legénynek, fehérnépnek apja, anyja él, csupa remegés ilyenkor, karácsony táján, fél a vad szokástól s néha a bosszúállásnak itt van a gyökere, a sok bicskázásnak indítéka. A táncaik is nyerseks, alig múlik el óesztendő késelés nél-

kül. Mégis ezt a keleties népszokást ... hallgatólag szentesítik, s azon kívül, hogy az egyszer felszavazott férj istentelenül helybenhagyja ünnep másnapján a reggel hazalopakodó menyecskét, több szó nem esik erről. A lányon esett csorbát jóváteszi a házasság”. (*Gergely Pál*: Kutyalakodalmom Kiskapuson, Ethn. 46. 1935. 141–142.)

A szokásban nem nehéz felismerni a nőrablás alkalmi és megkésett (mármint házasságkötés utáni) formáját, amely a hivatalos jogrendnek is fittyet hány. De mindent egybevéve úgy tűnik, hogy a XX. században a monogámia fenn és lent – vagyis a társadalom különböző rétegeiben, továbbá a hivatalos joggyakorlatban és a népi szokásrendben – közel sem olyan szilárd, monolitikus egység, mint ahogy ezt a felszínen uralkodó erkölcsi normák, egyházi állásfoglalások és állami jogszabályok előírják. S úgy véljük, erre a vibráló állapotra lakodalmi táncos szokásaink is tökéletesen rávilágítanak.

Budapest, 1986. aug.

DANSES RITUELLES DE NOCES III.
(Analyse historique des fonctions)

Les parties I et II de cette étude ont paru dans les volumes de 1982-83 et 1984-85 des *Etudes Chorégraphiques*. L'auteur y cherche les mobiles sociaux qui, dans le bassin carpathique des 19-20^e siècles, ont pu contribuer à la survie des éléments des coutumes relatives aux danses de noces. Dans les deux précédentes publications l'auteur offrit une description des éléments chorégraphiques et complémentaires en interprétant les différentes formes de la danse de la fiancée, ainsi que les formes des danses, également rituelles, en file ou en partage. Dans la partie II il décrit les variantes de la danse à bougie, ensuite les formes de la danse à oreiller ou au fichu, également danses de noces, et en outre les jeux nocturnes de noces d'échange de compagnons (compagnes) et de baisers. Dans la même II^e partie il traite aussi l'apparition et la danse des „non invités” aux noces, ce qui comporte l'exigence des jeunes villageois, n'appartenant pas à la communauté familiale prise dans le strict sens: les gars présents exigent un rançon du fiancé qui les a frustrés en prenant la fiancée. Il y traite aussi les différentes prestations rituelles surtout la coutume du „baiser en file”, instituée le lendemain des noces, qui permet à la fiancée, et même l'oblige, de baiser n'importe qui, même dans la rue, et reçoit, comme récompense, „de l'argent de baiser”.

Il semble qu'aux 19-20^e siècles aux noces se déroulent les jeux de forces du lien monogame et de la communauté. Un rôle distingué y joue le garçon d'honneur, maître de cérémonie des noces, qui engage la danse de la fiancée et la danse aux bougies et les dirige. C'est également lui qui enlève la couronne de la tête de la fiancée, la met sur son bâton et sur son épée, demande un rançon au fiancé pour la lui restituer, ou bien il la met aux enchères. Conformément aux différents éléments réels ou symboliques, la communauté villageoise cherche à faire valoir ses droits (rançons, danse de fiancée) soit en commun, soit par son représentant, le garçon d'honneur (en hongrois l'étymologie du mot est „compagnon d'achat” du fiancé).

Dans la partie III, actuelle, du livre l'auteur esquisse que les autres ethnies du bassin carpathique connaissaient, elles aussi, les coutumes observées chez les Hongrois, ensuite il passe en revue quelques enseignements tirés de l'étymologie populaire. Une importance particulière revient au cri „la fiancée est à vendre” au cours de la danse de fiancée, car il évoque l'ancien vente des „rançons” qui signalent les obligations du fiancé envers la communauté. Un motif également archaïque est „l'enlèvement, le rapt” de la fiancée par le fiancé: la terminologie populaire reflète ici aussi la tension entre les rapports monogames et la communauté. — Le chapitre suivant de l'étude traite le complexe de la violence et du jeu, présents ensemble aux noces, surtout les formes de la bastonnade rituelle, car ceux-ci servent aussi d'expression à la validité des droits du cortège nuptial.

Fr. Engels, se basant sur les oeuvres ethnologiques, traça l'évolution des formes de la famille ayant conduit à la famille monogame du 19^e siècle. Partant de ses constatations et des données hongroises, il semble que le rite nuptial hongrois a gardé nombreux signes du passage du mariage par groupes au mariage par couple, ce par exemple dans la danse de la fiancée, dans la danse des non invités ou dans le fait que le droit à la première nuit revenait au garçon d'honneur. D'autres importants éléments de ce passage apparaissent également dans le rite nuptial, tels que les souvenirs du rapt ou de l'achat de la femme.

SZEMPONTOK KÖRTÁNCAINK TARTALMI ÉS FUNKCIONÁLIS VIZSGÁLATÁHOZ

„The violent reaction on the recent development of modern physics can only be understood when one realizes that here the foundations of physics have strated moving; and that this motion has caused the feeling that the ground would be cut from sciences.”

(W. Heisenberg: Physics and Philosophy 167. p.)*

Korábbi tanulmányaim a rítus és a tánc szoros összetartozását bizonyították.¹ Körtáncaink vizsgálatánál e gondolatmenet folytatására, kiszélesítésére vállalkozom.

E tanulmány célja a körtáncokat létrehozó gondolati képzetek és a formai modellek összefüggéseinek a vizsgálata.

E gondolati képzetek a korai kultúrák emlékeit őrzik és *a népek különböző kifejezőmódjának megfelelően létrehozták a közös ismeretek különböző változatait.*² E képzetek kialakulásában így közös emberi tapasztalás munkálkodott. Ennek *a közös tudásnak* a legfontosabb meghatározó eleme a következő:

Az „égi”³ *eredetű erő változása*, elsősorban a nap fénye változásának éves körforgása, az ugyanebben az időfolyamatban megfigyelhető *egyéb erők hatásai együttesen határozzák meg a földi környezet változását.* A *változás* rendszeresen ismétlődő modell, illetve *időszaki modellek szerint történik.* E modellek kialakulásában *az égi és a földi erők egymással kölcsönhatásban, de külön-külön vesznek részt* (ennek megfelelően külön-külön születnek és halnak meg), ugyanakkor *ezek az erők* az ember hite és tapasztalása szerint *összekapcsolhatók.* Az összekapcsolás lehetősége az égi erők időben várható működésének felidézett modelljében *való tevékeny közreműködés*, mellyel az ember az *égi esemény részének, előidézőjének érezheti magát.* (Ez a gondolati képzet az *ünnep-fogalom* lényege!) A közreműködéshez meg kell idézze, meg kell modellezze magát az eseményt. Így válik az *időszak ismétlődő eseménye a rítus modelljévé, bizonyos esetekben körtáncává.*

E modellek tartalmi-gondolati megismeréséhez a következő ismeretek szükségsek: — az évkör égi és földi változásának, természeti és az ezzel párhuzamosságot mutató emberi lefolyásának ismerete,
— az évkör rítusmodelljeinek ismerete.

Az első, a rítus kialakításához szükséges ismeretanyagot az asztrológiai hagyomá-

*Az idegen nyelvű szövegek fordítását l. a Függelékben.

nyok és az ezzel szorosan összefüggő vallásos képzetek rögzítették.⁴ Az évkör rítusmodelljeit a népek hagyományai őrizték meg, melyet a néprajzi kutatás tárt fel.⁵

Miután a körtáncokat rítusmodelleknek tekintjük, vizsgálataink e két terület rendelkezésünkre álló eredményeinek feldolgozására irányul.

A vizsgálat módszeréről

A néprajzi kutatás ma lényegében kétféle vizsgálati módszert ismer és használ: az összehasonlító és az ún. strukturális, tipológiai módszert. E módszerek nem minden szempontból kielégítőek. „Néprajzi párhuzamokat ugyan minden mozzanatra bőven tudunk hozni; az összefüggések feltárása azonban valójában nem jutott túl a múlt század hetvenes éveinek vallástörténeti koncepcióján” – olvassuk a témánk szempontjából fontos párhuzamokat rejtő pünkösdi ünnepkör szerteágazó hagyományainak vizsgálatánál⁶. Fenti módszerek megújítására több kísérlet született. Pl. a társadalomtudomány eredményeit felhasználva kísérelte meg az amerikai *G. Kligman* a kaluser rítus vizsgálatát⁷. Ezzel új megvilágításba helyezte az eddigi eredményeket, de a rítus alapszövegét meghatározó tánc megértését meg sem kísérelte.

Korábbi tanulmányaink vizsgálódásaihoz szintén új módszereket kutattunk és használtunk föl. Ezek közül a legfontosabb az antik csillaghit fontosságának a felismerése, ellentmondásokat is tartalmazó hagyományainak, a rítusokban felismerhető gyakorlati használatának ellenőrizhető kimunkálása. Sajnálatos módon ezek az ismeretek az elmúlt egy-két évszázad – a technikai forradalom ideje – alatt feledésbe merültek, s a néprajzi kutatások egyetemi felkészítésében sem kapnak szerepet. A néprajzi kutatók és az emberek többsége a Newton-féle fizika régen túlhaladott „objektív” világában él, s közben a korszerű fizika közelebb került az antik világ tapasztalati ismereteinek megértéséhez.⁸

Vizsgálataink a legújabb tudományos eredményekre így éppen úgy támaszkodnak, mint az antik csillaghitben fogant hagyományos gondolkozásmódra, mely a rítusokat megfogalmazta.

Először a világegyetem működésében fellelhető duális hatásrendszerek megjelenésének sajátosságaival, szimbolikus használatukkal foglalkozunk. E duális erőrendszer egyik megjelenési formája az emberi nem kettőssége (férfi és nő), melynek *szigorú elkülönültsége a magyar körtáncoknak is archaikus sajátossága*.⁹

Ezek után e körtáncok *időszakokhoz való kötődését* elemezzük az évkörön, majd a körtáncok *formai modelljeivel* és *kellékeivel* foglalkozunk. Megállapításainkat *a lakodalom rítusának a modelljével ellenőrizzük*.

Módszerünk kifejlesztéséhez Pap Gábor művészettörténész népmeséinkkel, népballadáinkkal és tárgyművészetünkkel foglalkozó eredményei járultak hozzá.

A nemiség meghatározó szerepe körtáncainkban

Férfi és női körtáncaink mágikus, szakrális tartalmát a kutatás eddig is feltételezte,¹⁰ azonban részletesebb tanulmányozásával nem foglalkozott. Hasonló vizsgálódást a nemzetközi irodalomban is csak szórványosan ismerünk.¹¹

Férfiak és nők szigorú elkülönülését a közösség ünnepi együttlétében legfeltűnőbben a különböző vallások régi templomi ülésrendjei őrizték meg. Így van ez nemcsak a keresztény vallások esetében, hanem a zsidó-, mohamedán és más vallások szokásrendjében is.

Az elkülönülés igen régi hagyományokra megy vissza. „... az egyiptomiak úgy gondolják, hogy a Kelet a világ arca, az Észak a jobb, a Dél a bal oldala. A Nílus Délről folyik, Északon pedig a tengerbe vész. Joggal mondják tehát, hogy a születése a bal oldalon van, a halála pedig a jobb oldalon”.¹²

Hazánkban a velemér-i (Vas m.) katolikus templom falfestményei ugyanezt a képzetet idézik, példázva, hogy a katolikus vallás igen ősi elemeket mentett át szinte napjainkig. A bejárattól jobbra, a diadalív jobb oldalán a születő új életként a Metterciát látjuk (Anna, Mária, kis Jézus), bal oldalán pedig a kereszthalált, a Golgotát¹³. Pontosan úgy, ahogy Plutarchos közvetíti az egyiptomi régiségből. Ennek megfelelően *a bejárattól balra lévő padsorokban a nők, a jobboldaliban a férfiak foglalnak helyet.*

Tévednénk, ha azt hinnénk, e gondolat, vagy megfigyelés csak a mediterrán, vagy az európai kultúrkörből származik, s Egyiptomból, vagy görög közvetítéssel „vettük át”. A finnugor világképben, s a távoli Szibériában ugyanezt találjuk. „A halottak lelkei amint elhagyták a testet, a „Madarak útján”, a „Halottak útján”, vagyis a TEJÚT irányát követve *madár* alakban repültek Észak felé, ahol a mondák szerint a halottak országa található”.¹⁴ Megjelenik ez a kettősség a népek eredetmondáiban is. „A mos nép, mos-xum, az *égi vadász népe*, az 'istenhez hasonló nép' ... a por-xum boszorkány-nép, az alsó világhoz tartozik. ... Csúnya *öregasszonynak* ábrázolják őket a mitikus elbeszélésekben”.¹⁵

Az elkülönült együttlét a családi élet vonatkozásaiban hasonlóan követhető: „Az asztal körül, melyet megszenteltek tartottak, mindenkinek meg volt szabva a helye ... A palócoknál ma is csak a férfiak ülhetnek a terített asztalhoz, az asszonyok a férfiak háta mögött állva, azoknak vállán keresztül kanalaznak a közös tálból. ... Az új pár is így eszik: ülve csak a fiatal férj fog az ételhez. A mezőre vitt ebédből is a férfi eszik előbb, az asszonyé a maradék”.¹⁶ A matyó vőlegény még a lakodalmán sem csókolhatta meg menyasszonyát, sőt kezet sem foghatott vele.¹⁷

A dualista erőrendszer egyik tagja, jelen esetben a hímnemű rendszer mindig az *élettel* (az élet iniciálásával, vagy az élet elvételével), a *mag továbbadásával, a fénnel, az éggel* mutat kapcsolatot.¹⁸ A másik, a nőnemű rendszer a *halállal, a mag befogadásával, a sötétséggel, a föld hidegségével*.¹⁹ E gondolati képzeteknek megfelelően helyezkednek el a keresztény templomokban a férfiak a bejárattól jobbra, a templom déli, napos oldalán, ahol az ablakok is vannak (keletelt templomok esetében!), ahonnan fény árasztja el a templombelsőt. A bejárattól balra lévő padsorban, az északi fal mellett helyezkednek el a nők. Ez a templom északi fala a földi élet színtere, mely ablakok nélkül való. Ezért használják fel a templomnak ezt a falát a földi élet tanulságához szükséges gondolatok, jelenetek közlésére.

A fentiekben sokoldalúan megfigyelt *éles elkülönülést találjuk körtáncainkban* is. A magyar hagyomány *nem ismer vegyes, férfiak és nők által együttesen járt körtáncokat*. Ilyeneket főleg a balkáni népek táncainál figyelhetünk meg olyan formában, hogy a férfiak és nők egy körben ugyan, de egymástól csoportban elkülönülten táncolnak együtt.²⁰ Ezt a fejlődési formációt válthatta fel itt később a teljesen vegyes körtánc, általában férfi vezetővel. Ilyen „fejlődést” a magyar hagyományban nem ismerünk, mely azt jelenti, hogy a táncainkhoz fűződő tartalmi-gondolati képzeteknek *igen mély gyökerei voltak*.

A vizsgálataink alapját képező templomi ülésrend további tanulságokkal is szolgál, melynek megállapításait körtáncaink vizsgálatában is gyümölcsöztethetjük. Megfigyeléseink e téren azt mutatják, hogy *mindkét nem négy, egymástól jól elkülöníthető változáson* megy keresztül:

1. nemtelen gyermekkor,
2. legény-leánykor,
3. gyermekek nemzésének kora, az ún. „termő” időszak
4. öregkor, a gyermekek nemzésének megszűnése, fokozott szellemi tevékenység.

Az ülésrendben e négy egymás után következő korszak is világosan követhető. A nemtelen gyermekeknél a fiúk–lányok a padok előtt helyezkednek el az oltár, vagy az úrasztala közelében. Az *avatás*, vagy konfirmáció után a legények a karzatra kerülnek fel, a leányok az első padsorokba ülhetnek, vagy közvetlenül azok előtt állhatnak. Ezen ülésrendi megkülönböztetés mellett valójában a fizikai próbatétel elérése határozza meg a legénnyé–leánnyá válás igazi „társadalmi” megkülönböztetés elismerését. Esküvő, de méginkább az első gyermekáldás után ülhet a leány az asszonyok közé, a legény pedig a házasemberek padsorába. Az ülésrend így az idő előrehaladtával egyre inkább hátrafelé vándorol, a temető felé, a fordított világ felé.²¹

Körtáncaink elemzésénél e megfigyelések alá kell húzzák a *két középső időszak* jelentőségét, melyek ugyanakkor *nem egyforma tartalmúak* és hangsúlyúak! Férfi és női körtáncaink *résztevéői* különösen *természeti vonatkozásokban* feltehetően kizárólag *legények és leányok* voltak. *Asszonyok és házasemberek* a természeti időszakok körtáncában feltehetően nem vehettek részt. Asszonyok és házas emberek körtáncai az *emberélet fordulóihoz: születéshez, lakodalomhoz és temetéshez kapcsolódhattak*.²² A négy egymástól *elkülönült* emberi „életkorszak” tartalmi különbözőségeinek változásai (fordulói) *ezért* nagy, ünnepi, rítus események. Olyannyira, hogy az egyikből a másikba való „átlépés” az előzőben való „meghalással” és a következőben való újjászületéssel jár együtt. Ennek a gyakorlatnak az emlékei a „legényavatási” szertartás vagy a lakodalmi szokásrend egyes mozzanatai.²³

A körtáncok és az évkör időszaki összefüggéseinek vizsgálata

A kutatás, mint említettük foglalkozik a rítusok, s így a körtáncok, s azok előadási időszakának összefüggéseivel, de azok *meghatározó, modellalkotó* szerepe általában elkerüli a kutatók figyelmét.²⁴

Az időszakok sajátosságai játsszák a rítusok modellalkotó szerepét, így e vizsgálata-

tokba be kell vonjuk nemcsak az előadási időszakokhoz kapcsolódó hazai ünnepek jellemző jegyeit, hanem ezek előzményeit is. E vizsgálatok ki kell terjedjenek ugyanazon időszak férfi és női körtáncaira.

Férfi körtáncaink túlnyomórészen *húshagyókeddhez*, (farsangvasárnaphoz), valamint *pünkösdvasárnap*hoz, kisebb hányadban *Kisasszony*naphoz kapcsolódnak. Az első két ünnep ún. „változó” ünnep. Sajátosságaik így nem egyetlen naphoz, inkább az időszakhoz kötődnek. A változást a húsvéti ünnepel összefüggő tavaszi *napéj-egyenlőség* és az azt követő első *holdtölte* (ez a változás okozója!) határozza meg.

E két időszak kiemelkedő szerepét a katolikus egyház, mint annyi más esetben, korábbi hagyományokból örökölte. E hagyomány többek között a rómaiak gyakorlataira támaszkodott, amely – mint látni fogjuk – szintén korábbi előzményeket folytatott. A rómaiak pl. febr. 12–23. között ünnepelték a Parentália, május 25-én pedig az Ambarvalia ünnepet. Mind a két ünnepkörhöz jelentős *halottkultusz* tartozott.²⁵ A kultusz keleti eredetére vall, hogy a bizánci kereszténység (a keleti ortodoxia) *mind a mai napig* fenntartotta. Például a pünkösti román *kaluser tánc* hajnali, napfölkelte előtti időszakában a falu *asszonyai* a temetőbe mennek halottaikhoz, enni-innivalót visznek a sírra, siratnak, s háromszor megkerülik a sírt. A szertartást közvetlen napfölkelte előtt befejezik.²⁶ „Az oroszoknál a pünkösd, a Ruszália hét, s különösen a pünkösdöt megelőző, vagy azt követő csütörtök, a „szemik”, *halotti ünnep*, mely egyaránt szól a fák tiszteletének és a temetetlen fekvő halottaknak. A halott *szüzeket* (szerző kiem.) (ruszália) vízi tündérek alakjában is tisztelik. Komaságra lépnek velük, az ünnepi periódus végén azonban felbontják ezt a kapcsolatot. A házakat ilyenkor zöld nyírfágakkal díszítik, s a néphit szerint ezekben az ágakban lakozik az elhunyt rokonok lelke. Néha a fát Ruszalkának is hívják. A kiválasztott nyírfákat koszorúkkal díszíteték és áldozati ételeket, így tojást is raktak elé: a koszorúkat az ünnepi periódus végén a vízbe vetették. A szláv ünnep kapcsolatai tehát egyaránt utaltak halotti ünnepre, vízi tündérekre, a fák tiszteletére, s maga a név a rózsza ünnepre is”.²⁷

Nem a körtáncokhoz, az *időszak sajátosságainak a megértéséhez* tartoznak más szokáshagyományok: a szomorú királyok, a tragikus rex-ek, a kakaskirályok, a kakasjátékok, illetve ezeknek a játékoknak gyermekjáték-szövegekben való feltűnése (pl. „Kakas Isten jó napot”).

A leánykörtáncainkat különösen reprezentáló pünkösdölők szövegeiben hasonlóan számos időszakmeghatározó személynevet találunk. *Főleg leányneveket*. Julianna: febr. 16, Zsuzsanna: febr. 19, Júlia: máj. 22, Eszter: máj. 24, Nagyboldogasszony: aug. 15, Ilona: aug. 18, Rózsa: aug. 30, Rozália asszony: szept. 4, Kis(boldog)asszony: szept. 8, Mária: szept. 12, Erzsébet asszony: nov. 19, Katalin szűz: nov. 25, Cicelle szűz: nov. 22, Borbála szűz: dec. 4, Bibiána szűz: dec. 2, Boldogasszony fogantatása: dec. 8. András apostol scytháknak evangéliumot prédikál: nov. 30, Miklós püspök: dec. 6.²⁸

A régi kalendáriumok szerint a négy időszakban ezeket a névnapokat és ünnepeket találjuk:

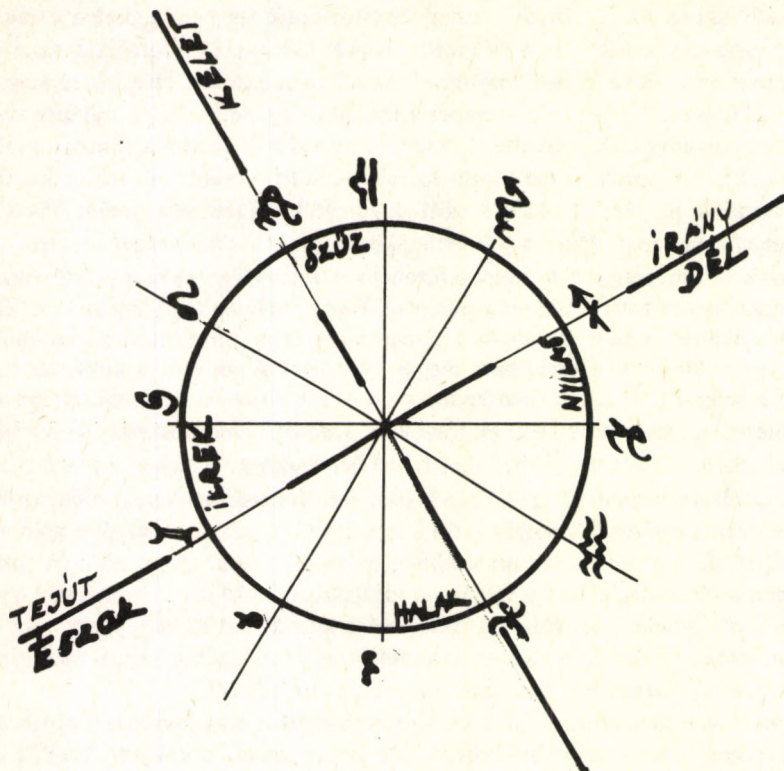
Halak hava: Julianna, Zsuzsanna, *Húshagyókedd*

Ikrek hava: Júlia, Eszter, *Pünkösdvasárnap*, áldozó csütörtök, *Úrnapija*

Szűz(kisasszony) hava: Nagyboldogasszony, Ilona asszony, Rózsa, Rozália asszony, *Kisboldogasszony*, Mária

Nyilas hava: Erzsébet asszony, Boldogasszony bemutatása, Cicelle szűz, Katalin szűz, Bibiána szűz, Borbála szűz, Boldogasszony fogantatása, András apostol, Miklós püspök.

Ez a négy időszak az Állatövön *kereszt*tel ábrázolható.



Véleményünk szerint a keresztnek a fontosságát jelzi, hogy bekerült a templomok alaprajzába, illetve belső díszítései közé. Az asztrológiai hagyományok három különböző tartalmú kereszt-összefüggést ismernek. A témánk szempontjából a „változó” keresztnek van jelentősége. A pünkösti időszakban a nap az Állatövön az IKREK jegyében tartózkodik. Az Ikrek a szemben lévő NYILAS jeggyel együtt a TEJÚT fő irányát jelöli ki. A TEJÚT a legújabb NASA felvételek szerint szoros kapcsolatban van a nagy világegyetem *központi magjával*, melyet földünkről a KENTAUR, NYILAS csillagképek irányába látunk.²⁹ Így a pünkösti időszakban nemcsak az archaikus tapasztalati megfigyelések, hanem a legkorszerűbb felvételek szerint is a legtöbb földön kívülről eredő hatás (sugárzás) várható. Ez a körülmény a földi élet védelmével, fenntartásával, s talán kialakulásával is összefügg, feltételezhetően annak *égi eredetére* is utal³⁰.

Az IKREK időszakban a szemközti NYILAS atyai tartalmú (az ősnemző, az ősmagot hordozó) hatásrendszer „testesül” nyilvánul meg. („Mi Atyánk, ki vagy a Menynyekben ...”, ... az Atya a Fiúban testesül meg ...). Az égi eredetet a csillagkép KENTAUR (félíg ember, félíg ló) ábrázolása is idézi, valamint a népeknek az „ikrekkel”

kapcsolatos számtalan eredetmondája az egész földkerekségen. Az atyai jelleg egyformán feltételez csak hímnemű, valamint hím- és nőnemű „iker”-megtestesülést. Keresztelő Szent János és Krisztus esetében a hímnemű hatásrendszer kap hangsúlyt, míg a görög mitológia megőrizte a kétnemű: Apollón és Artemis ikerpárt is (Apollón kettősége is ismert).³¹

Mind Keresztelő Szent János/Krisztus-ra, mind Apollón/Artemiszre a *szüziesség* volt jellemző, mely *égi eredetű* megjelenésüket külön hangsúlyozza a földi jellegű SZŰZ–HALAK tengelyen. Pl. a *kaluser* táncosok megvallottan is az égi erővel tartanak kapcsolatot fogadalmi idejük alatt. Ugyanebben az időben szexuálisan is megtartóztatják magukat. Feltételezhetően e magatartással is hangsúlyozzák az égi eredetű hatásrendszerekkel való kapcsolatukat.³²

A magyar férfi körtáncok, az ún. verbunkosok – melyek feltételezésünk szerint a *kaluser* táncok magyar gondolati-tartalmi párhuzamai – ilyen „megvallott” kapcsolatot már nem ismernek.

Férfi körtáncot nemcsak az IKREK, de a HALAK időszakában is találunk. Ennek oka a két időszak sajátosságainak tartalmi összefüggéseiben rejlik. Ahogy az IKREK az égi eredetű mag „megtestesülésének” időszaka, úgy a HALAK a földi természetű újjászületés (a halálból való feltámadás) időszaka, minden emberi kultúra egyik központi kérdése. A tartalom hasonlósága váltja ki a rítus hasonlóságát, annak ellenére, hogy ebben a tartalomban lényeges *minőségi* különbség rejlik. Ebben az esetben ugyanis a férfi körtánc előadása a *földi természetű* hímnemű hatásrendszer *újjászületéséhez* (legénnyé válásához-legényavatáshoz) kötődik. A természet életében ez az időszak a földbe került mag csírába szökkenésének az ideje. Így válik az időszak eseménye mind a természeti, mind az emberi élet parallelításában *élet* jellegűvé, a halálból való újjászületéssé, működésbe indulássá.³³ (Amennyiben a férfiak tánca valamilyen okból a *halálhoz* kötődik, úgy ehhez gyakran *női ruhát és álarcot*, és fordítva: leányok v. asszonyok férfi ruhát és álarcot,³⁴ valamint sok esetben *madár álarcot*³⁵ öltenek).

Amíg a *férfi körtáncok* rítusa az *élet újjászületéséhez* kapcsolódik (ezért alkalmazzák betegek gyógyítására³⁶ ill. veszélyes természeti időszak alkalmával), addig az időszak *női körtáncai halál tartalmúak*. Ezt a megállapításunkat a körtáncok szövegei egyenesen meg is fogalmazzák! „Rostafenek, rostafenek duda szól / Itt a halál, itt a halál, itt nem szól”, „Sírban ülő lány vagyok én, vagyok én, / Hat kapu alatt lakom én, lakom én / Szeretnek engem a lányok, a lányok / Fekete ruhában járók, járók”, „Ég a gyertya, ha meggyújtják / Ezt a kislányt szépen tartják / Forogjatok koszorút / Ti sem lesztek szomorúk / ...”, „Ég a gyertya, ha meggyújtják, / Azt a lányok szépen fűjják / Fűjják, fűjják, fűjdogálják / Mikor ők a táncot járkák / Járad, járad, jó Katruska / Három pántor szép Ilona / *Ne adj néken nehéz álmat* / Csak adj nekem könnyű táncot / Húzzad húzzad azt a láncot / Mint az ördög a döröngöt” ... „Koszorú, koszorú, mért vagy olyan szomorú / Azért vagyok szomorú / Mert a nevem koszorú” ... S végül egy játékban, „A kisasszonyok tánca” cím alatt, ezt a leírást találjuk: Összeáll 20–30, vagy akár mennyi gyerek, s körben forogva mondják: Mi lesz holnap lányok? Áldozó csütörtök / A föld megrendüle / Az ég megzendüle / A kisasszony madárkája / mind összecsendüle / Főztél kását? / Főztem kását / Vót e húsa? / Vót! Azt mondja / Hej rakoncza, rakoncza / Ez a papné tánca! Ekkor gyorsan forognak, táncolnak, mondván: Ugorjatok

lányok / *Hadd csörögjön bokátok* / Hej bé, lapu bé / Napra forgó fordуй bé. Ekkor hirtelen leguggolnak. Ezután ismétlik a játékot”.³⁷

A női (helyesebben: *leány*) *körtáncokban* a férfi *körtáncoknál* megismert „égi” jelenségeként „tündéri”, „boszorkány” formával találkozunk. *Ipolyi* mitológiájában külön fejezetet szentelt a „tündéréknek”.³⁸ „Mindnyája *fiatal csodaszépségű*, mit a mesében a hófehér szín és különösen a múlthatatlan, hosszú, sarkig érő *aranyhaj* és *aranyos ruha*, olykor az *Aranyka* tündérnév is fejez ki; hasonlóképp a tündéri boldogságot is: az *aranylét*, *aranyhon*, melyben minden, az őket körülvevő egész mű és természet, föld, fa, erdő, víz, ház, a legdrágább érc, drágakő, arany, ezüst és gyöngy fénye szépsége és jóságával bír. E közepett lakomák, tánc, melyről a mese jellemző vonása „hogy a tündérlányok minden éjjel egy pár sarut elnyúnek” és vigalomban foly a boldog, tündéri lét, olykor még, a szende ártatlanság vonásait is áttüntetve. Ezen táncok és a véle összekötött *tündéri cultus* nyomai vannak még fenn, úgy hiszem a *lapockás táncban*, melyről Otrokocsi emlékezik: hogy azt a leányok „*tündérek jövének*” éneket dalolva játsszák ...” *Ipolyi* felismerte a tündércsoportnak másik, *boszorkány*, *vasorrú bába*, és az általánosabb *vén banya*, *gonosz mostoha*, *komaasszony*, *keresztanya*, olykor *özvegyasszony*, *fekete cigányasszony* azonos gyökerű csoportját is. Bár ráérezett a gyönyör és az ijesztő jelleg azonos gyökerére, sem ezt nem tudta feloldani, sem annak közös „halál” tartalmát nem tudta megfogalmazni. Pedig a nép képes mindezt a bonyolultnak látszó jelenséget egyetlen szóval kifejezni, megmagyarázni: „rontó”, „bájoló”. Halállal végződő, az élet folytatását megállítani (meddővé tenni) képes tulajdonság, melyet kezelni kell.

Természeti vonatkozásban az évkörön a legveszélyesebb időszak a nagybőjtől pünkösdig terjedő szakasza, ennek is különösen a pünkösdi, befejező időszaka. „Csütörtök, csütörtök / Áldozó csütörtök / Az ég megzendüle / A föld megrendüle / Jeremiás boszorkánya / mind összecsődüle”. A leány szűz-meddő voltának a halállal való összefüggésére utaló általános ismeretét jegyezte fel Cserei Mihály: „Kolozsvárt *leány képeben szörnyű jajszóval* kerülték a várost”.³⁹ Mindez ismét a bekövetkező had (-vész szerző meg.) előjelentéséül áll”.

A lakodalom szokásrendjében az idősebb nő (tehát már meddő asszony) és a halál kapcsolatát a szakácsnő „testesítette meg”. A vacsora végén, a kása (*kitoló kása*) felhozása után bejött *bekötött kézzel*⁴⁰ és *fakanállal*, hogy a vendégektől pénzt szedjen. (Amennyiben férfi szereplő alakította, akkor a fejét szitával elfedték, lepedőt borítottak rá, s *kódisnak*, *halálnak* formázták⁴¹.)

Ipolyi a tündérek mellett a boszorkányok fogalomkörét is érzékletesen összegezi: „... *rút öregnők*; *vasorrú*, *mohosképű*, orra földig ér, szeme a vénségtől megmohosodott, borzas őszhaja feláll, mint a serte, nagy zöld fogait vicsorgatja, pofája rancos, mint a darázs-fészek. Egy tövissel benőtt csudakint szarvval, homlokán említi ... *paltája* csupa halál-főből épült, közönségesen még egy fő hibázik az épület befejezésére és a *vasorrú bába* kárörömmel üdvözlí a betévedt vándort ... Magányosan laknak itt többnyire ... *három*, *sőt tizenkét lányuk körében*, kik érc lovak, kakas, macskává stb. kárhozók; a hozzá tévedő halandó örömmel fogadtatik szolgálatába; az év közönségesen csak három napból áll, ha azt kiszolgálja, minden kívánsága bételjesül, ellenkező esetben *halál fia* ...”⁴²

Megállapíthatjuk: a két különböző nem *körtáncait* tartalmi vonatkozásait

tekintve *legény- és leánykörtáncok* formájában találtuk föl. E táncokban házas emberek és asszonyok *nem vehettek részt e táncok tartalmi vonatkozásai miatt*. Férfi vonatkozásokban e megállapításunk minden bizonnyal további differenciálást fog megkívánni. Női vonatkozásokban – miután e területen a nemzetközi adatokat is figyelembe véve szerteágazóbb ismeretekkel rendelkezünk – e megállapítás valószínűleg ki fogja állni az idők próbáját.

Már beszéltünk a vegyes körtáncok teljes hiányáról a magyar hagyományban. E magyarnak tűnő sajátosság mögött másféle előzmények valószínűsíthetők, s ebben nemcsak az európai páros táncdivatok beáramlása a meghatározó. A magunk részéről e jelenség mögött olyan előzményeket tételezünk fel, mint a kaukázusi népek archaikus, ott máig megőrződött páros táncgyakorlata. Itt a férfi *sohasem érhet hozzá partneréhez* tánc közben. A leányt semmilyen körülmények között nem érintheti meg! Még a véletlen megérintés is jogos vérbosszú tárgya lehet.

E megfigyelésünk talán újabb támpontot adhat páros tánc kultúránk történeti fejlődésének vizsgálataiban. Mindenesetre gondolatmenetünknek is egyik érdekes példája.⁴³

Eddigi vizsgálódásaink eredménye: a férfiak és nők természeti időszakokhoz kötődő körtáncai szigorúan elkülönülnek. Az elkülönülés tartalmi, gondolati képzet okai a férfiak égi eredetű és életiniciáló, a nők földi működést felmutató (születéssel-halállal összefüggő) szerepköre. A különlegesen veszélyes időszakokban mind a két nem (mint önálló erőrendszer) *ritmikus-táncos formában hangsúlyozza szerepkörét*.

A körtáncok modellje

A körtáncok modelljében közismert a *nap útjával, mozgásával és annak irányával* való szoros összefüggés. Kevésbé ismertek azonban ennek a modellnek egyéb vonzatai és tartalmi kapcsolódásai. Egyáltalán mi indokolja a rítus táncba, ritmikus mozgásba különösen körtáncba való formálódását, számosságát, vagy számtalanságát, kellékeit stb.?

E kérdések gyökerét elsőnek – nem véletlenül – a közelmúltban legnagyobb haladást elért tudományág, a fizika fogalmazta meg: „*Modern physics has shown that the rythm of creation and destruction is not only manifest in the turn of the seasons and in the birth and death of all living creatures, but it is also the very essence of inorganic matter. According to quantum field theory, all interactions between the constituents of matter take place through the emission and absorption of virtual particles. More than that, the dance of creation and destruction is the basis of the very existence of matter since all material particles "self-interact by emitting and reabsorbing virtual particles. Modern physics has thus revealed that every subatomic particle not only performs an energy dance, but also is an energy dance; a pulsating process of creation and destruction.*”⁴⁴ (Kiemelések a szerzőtől.)

A keleti szemléletű világkép, melyben a mi hagyományaink is gyökereznek, nagyon hasonlít a modern fizika megállapításaira, mely választ is ad a ritmikus mozgások időszaki szükségére. A hindu világképben (mely ennek talán a legjobban megfogalmazott képviselője) minden élet a teremtés és rombolás, a *halál és újjászületés nagy, rit-*

mikus folyamatának a része. Ez a folyamat fejeződik ki Shiva táncában. Ez a tánc az örök *élet-halál ritmust* szimbolizálja, melyről a modern fizikus is beszél, amely végtelen ritmusban folyik, s magát a *működést* mutatja föl.⁴⁵

A *működés* megjelenésének *kör illetve forgás* jellege többféle forrásból is értelmezhető. Az egyik ilyen forrás a nap megfigyelhető körútja az Állatövön. A nap látszólag mintegy 30 naponként egymásután 12 különböző csillagképbe vándorol. Ez a megfigyelés az idő forgásának az érzetét eredményezte. „Kiforog az idő mindent” mondja a magyar közmondás, mely egyben utal magára az évkörre is. E megfigyelés „beleépült” a templomok, mint világegyetemi modellek gondolati rendszerébe is. A templomok „keletelt” (kelet–nyugati irányú) telepítése közismert. Kevésbé ismeretes belső elrendezésük, melyek egyik fontos szerepére az ülésrenddel kapcsolatban már utaltunk. A belső rendben, vizsgálódásainkkal kapcsolatos további ismereteket is találunk. A templomépítés fontos szimbóluma magát az *égi erők helyét megjelenítő szentély (apszisz)*, mely a hagyományos építési rendben *mindig köralakú*. Ha félkörű megoldást választanak, akkor a kör másik felét felemelik és „diadalívvé” képezik ki. A négyszög, vagy téglalap a földi világ tere, a hajó, melyben a földi közösség helyezkedik el.⁴⁶ Az említett diadalív is (önálló formában) az „*égieknek*” szóló hála építészeti formája.

A lakodalom folyamatában a *menyasszonytánc* mutatja ugyanezt a képzetet, amikor a hagyományos szokás szerint a völgegy nemzetségének *férfi tagjai* „megfordítják”, képletesen „működésbe” hozzák a *nemzetség életének folytatását* biztosító menyasszonyt, s ezzel megpecsételik a befogadási aktust.⁴⁷

Körtáncaink modelljét tovább vizsgálva egyaránt találkozunk azok „*számosságával*” és „*számtalan*”-ságával. A *számos-ság* minden esetben *égi kapcsolódásra*, a „*számtalanság*” *földi összefüggésre* utal.⁴⁸ „*Számos*”-sággal mind légeny, mind leánykörtáncainkban találkozunk.

Legénytáncaink vonatkozásában a 12-es létszámú körtáncról pontos, korai emlékeink vannak. Mindenekelőtt Czuczor 1843-as leírásából kapunk koreográfiailag is rögzített képet. További emlékei a lakodalom szertartásában a nász ideje alatt szokásos fegyveres táncokban és az ugyancsak 12 fős, vagy versszakokat számláló tréfás verbunkokban és a borica táncokban maradtak fenn.⁴⁹

Leánykörtáncaink vonatkozásában tündérek és boszorkányok esetében ismerünk számos-ságot, melyben szintén a 12-es szám az uralkodó.⁵⁰ Megállapításunk középkori általános ismeretére utal, Botticelli 1500-ban festett „Misztikus születés” című gyönyörű festménye, melyen a Szent Család fölött 12 angyal táncos koszorúja látható.⁵¹ Magyar népmesei vonatkozásai (de más népeknél is) már a korábbiakban említésre kerültek, ezek további példákkal (pl. hattyúk stb.) bővíthetők.

A *legény és leánykörtáncainkra (tündértáncainkra!)* jellemző 12-es számosság feltételezhetően *égi összefüggéseket* modellez. Leánykörtáncaink esetében a tündéri-angyali-boszorkány állapot kifejezetten a „földöntúli” állapotra, tehát „égi” jelenségre utal. Férfi körtáncainkban hazai hasonló példánk nincsen. Ismerjük azonban a beavatási szertartásokból kereszténnyé formálódott apokrif himnuszából: „... *A tizenkettes szám odafönt táncot lejt*” sort, melynek közepén maga Krisztus lejt táncot. („Aki követesz engem a tánc lejtésében / Lássad meg magadat bennem beszélőben / Ki látod mit teszek, hallgasd el titkaim / Míg a táncot járod, megérted, mit teszek ... stb.”). *Nem alaptalan talán feltételeznünk ennek következtében férfi körtáncaink „égi” modelljét.*

Ennek a megállapításnak további magyarázata túlmegy e tanulmány lehetőségein. Csak utalni tudunk a férfi „mag” továbbadó, tehát „égi” eredetére, melynek gondolati képzete mai napig a fiúgyermek megkülönböztetett szerepkörében él tovább a családban.⁵² Valamelyest további utalásokat tudunk még feltárni a „számталanság” kérdéskörének elemzésénél.

A 12-es számnak „égi” és ezzel összefüggően a körtáncok rítusjellegére utalnak a „passió”-formák. Ezek legismertebb formája Krisztus „kínszenvedésének a története”, de felírjuk ellenőrzésként és további vizsgálódások céljából a „Miatyánk” imádság, az emberi élet és a lakodalom „passióját” is.

A tanulmány szűk keretei nem teszik lehetővé a felírt passiók részletes tárgyalását. Példáink a számosság kapcsán a férfi körtáncoknak az étellel, s annak égi eredetével való összefüggését *ellenőrzik*.

VÍZÖNTŐ: Krisztus Jákob kútjánál.
Kínzásának kezdete.

NYILAS: Mi Atyánk, ki vagy a Mennyekben.

BAK: Az utolsó *vacsora*.

BAK: Szenteltesség meg a Te neved.

NYILAS: Az Olajfák hegyén. „Atyám, ha lehetséges, müljék el tőlem e keserű pohár”

VÍZÖNTŐ: Jöjjön el a Te országod ...

SKORPIÓ: Júdás-csók.

HALAK: Legyen meg a Te akaratod, mi képen a Mennyben, úgy itt a földön is.

MÉRLEG: Szólás-arculcsapás.

KOS: Mindennapi kenyerünket add meg nekünk ma

SZŰZ: Pilátus előtt, az adófizetés megtagadása miatt

BIKA: És bocsásd meg a mi vétkeinket

OROSZLÁN: „Üdvözlégy zsidók királya!”

IKREK: Miképpen mi is megbocsátunk az ellenünk vétkezőknek

RÁK: „Imhol az ember!”

RÁK: Ne vígy minket a kísértésbe, de szabadíts meg a gonosztól

IKREK: Pilátus elbocsátja Barabást és odaadja Jézust

OROSZLÁN: Mert Tiéd az ország ...

BIKA: Krisztust siratják és kesergik, pedig azt mondja: Jeruzsálem leányai! Ne sirjatok én rajtam, hanem magatokon és fiaitokon!

SZŰZ: a Hatalom

KOS: Jézus haláltusája, hét szava. Kárpit elszakad, földindulás.

HALAK: Krisztus halála, megnyitják oldalát, honnan vér és víz jön ki.

Pongrácz E.: Aranykoszorú c. imakönyve⁵³ alapján.

*A lakodalom rítusa.*⁵⁵

SZŰZ: Megkérés.

OROSZLÁN: Kézfogó.

RÁK: Eljegyzés, kézfogói vendégség.

IKREK: Mátkaság

BIKA: A menyasszony bemutatása (esküvő)

KOS: Kikérés-kiadás

HALAK: Búcsúztatás

VÍZÖNTŐ: Ágy és ládavitel

BAK: Befogadás, vacsora.

NYILAS: Menyasszonytánc.

SKORPIÓ: Fektetés, nász

MÉRLEG: Házasság felmutatása, bekontyolás (a lakodalom rítusának befejezése az új-asszonnyá válás további négy szakaszban történik).

MÉRLEG: és a Dicsőség

SKORPIÓ: mindörökkön örökké. Amen.

(Miatyánk imádság *Pap G.* felosztása szerint⁵⁴).

*Az emberi élet.*⁵⁶ (körforgása)

HALAK / fele: Születés

KOS: Gyermekkor

BIKA: Ifjúkor, erőgyűjtés

IKREK: Termőre fordulás

RÁK: Házasság

OROSZLÁN: Kiteljesedés

SZŰZ: Szaporodás, gazdagodás

MÉRLEG: A család osztódása

SKORPIÓ: Nemzőképesség befejeződése, szellemi kiteljesedés

NYILAS: Atyai (asszonyi) kiteljesedés

BAK: Bölcsesség

VÍZÖNTŐ: Visszatérő gyermekkor

HALAK / fele: Az emberi élet vége.

A „számtalanság”, a számos-ság-nál ismertetett vizsgálatok szerint feltételezhetően *földi jelenség*. Ennek következtében elsősorban női vonatkozásokban találkozunk vele. Férfi körtáncok számtalanság-jellegűen *csak temetési alkalmak esetében* fordulnak elő.⁵⁷

A feltételezhető okok további gyökerei a nő tényleges „osztódásában”, korlátlannak tűnő szaporodási képességében keresendő. E megállapításunk első ábrázolt emlékeit már a krétai őskorból ismerjük.⁵⁸ A kereszténység ennek emlékeit örökölte tovább az ún. „mettercia”-ábrázolásokban. Hazai emlékeinek egyik legrégebb példáját 1385-ben festette Aquila János a veleméri templom már említett diadalívén.⁵⁹ („Anyám húsból táplálkozom / magam vagyok az anyám, bizony; / apám pedig fiam nekem / értem vetélkedik, s velem / Anyja, leánya vagyok neki / és nője: testem becézgeti. / S mégsem születik öccse, lám / ki nekem fiam, s unokám.”⁶⁰)

A *szármosság-számtalanság* párhuzama egyébként a *minőség-mennyiség* összehasonlításban is megfelel az *égi-földi, férfi-női* kettősségek.⁶¹

Női körtáncaink formai modelljének *másik jellemző* eleme, hogy a körformát *koszorú formára* „bővíti” föl, változtatja át. (Ilyen formában férfiak *sohasem* táncolnak magyar körtáncot!) Ezzel a körforma sajátos változatát, „ellenpontját” teremti meg. A női résztvevők *karjukkal fonadékot, koszorút képeznek*. A kör „élet” tartalma ezzel „*halál*” *tartalomra* változik. „Koszorú, koszorú, mért vagy olyan szomorú? ...” mondja a közismert leánytánc szöveg. A koszorú fogalom sajnos nem tárgya a néprajzi vizsgálódásoknak, pedig tanulságai, megoldásai súlyos gondolati tartalmakat hordoznak: leánykoszorú, menyasszonyi koszorú, párta-koszorú, lakodalmi perec(koszorú), lakodalmi örömkalács (koszorú), virágkoszorú (a katonának menő legények kalapja körül), temetői koszorú, fák koronázása koszorúkkal a Ruszália ünnepen, vízbe dobott koszorúk stb. ... mind azonos gyökerű gondolati képzetek termékei szerte a világon.

A *leányok és asszonyok körtáncainak formai modellje nem mutat különbséget*. A mégis fennálló lényeges *tartalmi* különbségre utal, hogy *asszonyok nem vehettek részt leányok körtáncában és ez megfordítva is így volt*.⁶² Az asszonyokat az emberélet fordulóinak: keresztelő-, lakodalom-, temetés alkalmából látjuk különböző körtáncokban.⁶³ E kérdéskör a gyér adatok miatt további kutatást igényel.

A körtáncok szereplőinek kellékei

Férfi körtáncok esetében legfontosabb kellék a *kard*, mint *szűrő-, vágó* fegyver. A legutóbbi évtizedekig a kaukázusi népeknél is a férfi öltözet elengedhetetlen kelléke volt. (Törvényes beszolgáltatásának elrendelése a viselet és a hozzá fűződő szokások teljes megszűnéséhez vezetett.⁶⁴)

A kard, a kés, a tör és később a puska feltehetően nemcsak a mindennapok szükségyszerű kellékeként jöttek létre, hanem fontos gondolati tartalom, a *férfivá válás* modelljeként is. „A szőlősi udvarán, udvarán / Minden délben dobog ám, dobog ám / Annak adják a leányt, a leányt / Ki felköti a kardját, a kardját / Felkötöttem kardomat, kardomat / Add nekem a jányodat, jányodat”, „*Kard kezemben, jobb kezemben* / Marcsa lányom tanulj elmesélni ...”, „Csak azt mondja szajkó / Várad alatt Jankó / Ez az élet huszároknak / A makai betyároknak ...”, „Annak adjuk a leányt, / *Ki felköti a kardját* / Én felkötöm kardomat / Add nekem a lányodat”, „Hazudik a szajkó, mert nincs itthon Jankó / Kerti majoránna, béborult viola / Ez az élet huszároké, felvégesi betyároké. Állj ki már!” stb.⁶⁵

E gyermekjáték szövegeket az 1800-as évek második felében, paraszti környezet-

ben jegyezték föl, amikor a vőlegény kardos megjelenése valószínűleg már nem volt gyakorlatban. E szövegek feltehetően évszázadokkal régebbi képzetek emlékét őrzik. Szerencsére elszórt feljegyzésekben már az 1500-as évektől kezdve találkozunk említésükkel.⁶⁶ A hazai és a nemzetközi kutatás már korán ráért a fegyveres táncok „előtörténetére”, avató funkciójára, felismerve annak elsődleges, — *nem katonai jellegű* — hanem férfiszervezetek által és időszakhoz kötött (legénnyé-férfivá válás, húshagyó-keddi, pünkösdi időszak, lakodalom-nász) sajátos szerepkörét. Ennek alapján fogalmazhatta meg *Pesovár Ernő*: „... a táncos verbuválás és az ezzel együttjáró katonává fogadás, katonává avatás is *ebből* a hagyománykörből sarjadhatott és a férfiszervezetek rituális táncainak egyik sajátos, történeti formája volt”.⁶⁷

A férfi körtáncok előtörténetében a *kard*, mint fontos *tartalmi* kellék, modellt meghatározó eszköz a vizsgálatokban csak mint a formaság egyik jelölője szerepelt. Hogy ennél lényegesen többről van szó, azt számos feljegyzés és megfigyelés tanúsítja. „Gyakori eset lehetett, hogy a gyalogezredek verbuválói díszes öltözetükkel vezették félre a katonának álló legényeket. Ilyen csellel élt 1810-ben Vas megyében Martinovics kapitány is, amikor *lovassági kardot* és tarsolyt kért kölcsön az insurrekció fegyvertárából a 48. gyalogezred verbuválói részére.”⁶⁸

A fegyveres körtánc tartalmának, gondolati képzetének felismerésében ezért van különös jelentősége a lakodalom szokásrendje vizsgálatának. A lakodalom folyamatában (lásd előbb!) két olyan kiemelkedő helyet is találunk, melyekben a *kardnak*, mint vágó, szűrő eszköznek modell-meghatározó szerepe van: a *Megkérés* és a *Nász* eseményében. Nem kerülheti el figyelmünket, hogy a *megkérés* a *SZŰZ* jegyében történik, s egyben nyilvánvaló összefüggést mutat a leány „feltörtlen”, szűz állapotával, melynek megnyitásához a férfi „kardjára” van szükség. Ennek hangsúlyozása nemcsak a már említett gyermekversekben, hanem a nagyon korai, az ember őstörténetéhez tartozó skandináviai sziklarajzokon is együtt szerepel (felmeredő férfi phallosz és jobb-kézben tartott hosszú lándzsa⁶⁹). A kard nemcsak a megkérésnél, hanem a *násznál* is szerepet kap, ez utóbbi helyen két formációban is: a násznagy *kardra fűzve hozza ki a menyasszony koszorúját*⁷⁰ a fektetés után, a nász előtt, valamint a nász alatt a *legények fegyveres körtáncot*⁷¹ (utóbb tréfás verbunkosokat) adnak elő. Lássuk ezek néhány korai emlékét: Az első, a kenyérmezei diadal utáni fegyveres tánc említését *Bonfinitól*, majd *Verancsicstól* és *Temesváry Istvántól* az 1500-as évekből. Ezek a táncok győzelmi torban játszottak szerepet:

„Örömben hősek isznak az jó borban
Nagy-szép énekeket ő lakadalmokban
Mondnak és beszélnek: eleink az hadban
Miként ellenséggel víttak diadalban.

Hősek jobban-jobban az jó borban innia
Kezdenek fegyverben szép táncokat járni,
Egyszersmind hangosan igen kiáltani
Kezdek ott a méhsert szépen betölteni.

Nagy szépen a hősek lakozván vigadnak
Külemb-külemb játékot köztek indítanak,

Nagy fegyveres táncot mezőben ők járnak
Élteket istentők kéri az uraknak.”⁷²

Czegei Vass György adaléka (1684) szerint pedig: „Lakodalom közben volt fegyveres tánc, zsidótánc, oláhtánc.”⁷³ A fegyveres tánc a legfrissebb lakodalmas gyűjtésekben is megtalálható. „A menyasszonytánc után ... egész színjátékszerű a betyárok megjelenése. 12 *legény* felöltözik bő gatyába, *fegyverekbe*. Beküldenek egy levelet a vőfélynak, hogy szabad-e táncolni, majd bejönnek, levágják a *fokosukat* a földre, köszönnek és azt mondja a betyárvezér: *Megérkeztem 12 legényemmel, szabad-e bejönni?* A násznagy kérdi: Esztek-é? Isztok-é? *Se nem eszünk, se nem iszunk*, kérjük a menyasszonyt! Szabad-é csárdást táncolni? Megtáncoltatták a menyasszonyt, s a nyoszolyólányokat, akik elbújtak előlük. — Gyere elő csak nyoszolyó lány, mit félsz? Nem élünk mink leányhússal. Egy csárdás után esznek, isznak, aztán elmennek.”⁷⁴ E Mezőcsátról 1952-ben feljegyzett adatot további hasonló megfigyelésekkel egészítjük ki. Hosszúpályiból, 1942-ből való az a tréfás verbuválás is⁷⁶, mely itt is a menyasszonytánc után kezdődik, s melyet a vőfély vezet. 12 legényt verbuvál be, mindegyiknek vidám *jellemzéseket tartalmazó* versszaka van. Szabolcs-Szatmár megye, Baranya megye más falvaiból is vannak adatok, sőt Hajdú és Bihar megye községeiből, melyeket *Varga Gyula* tett közzé 1958-ban.⁷⁵ Itt is a menyasszonytáncot követően kerül sor a tréfás verbunkra a nagyvőfély vezetésével. Ennek a feljegyzésnek a bevezető sorait idézzük, melyet itt is a 12 legény beválasztása követ:

„Kiszállt egy új vitéz Marsnak mezejére,
Kard villog kezében, legénykék végére!
Segélj meg Jupiter, légy dolgom vezére,
Szálljon áldás tőled mindnyájunk fejére.

Bölcs Jupiter, ki a földet igazgatod,
Az ég abroncsát le és fel forгатod,
Mi az akaratom előre tudhatod
Hogy min igyekszem, azt is sajdíthatod.”

Az erdélyi mánások lakodalmaiban a fegyveres tánc helyett más megoldást alkalmaztak. A menyasszonytánc után, amikor a koszorút levették a menyasszony fejéről és azt a vőfély *karddal kettévágta*, akkor *mozsárágyúkból lövéseket adtak le*.⁷⁶

A lakodalom folyamatában a nász eseménye a századfordulón, de egyes helyeken még a 30-as évek elején is a padláson, a „*mennyben*”, (a mennyezeten) történt, ahová *létrán ment fel a menyasszony*. A vőlegény ennél az eseménynél nem volt jelen, a menyasszony kíséretet a létráig a vőlegény rokonsága és a közvetlen barátnéja adta. A vőlegény titokban szökött fel a menyasszonyhoz. Ahogy a fektető nóta szövege mondta:

„Mikor a menyasszonyt fektetni viszik,
Akkor a vőlegényt pokolra (pad alá stb.) teszik, lökik stb.”

E nagyon régi népdal szövegét azért is idéztük, hogy bizonyítsuk, a vőfélyversek tartalma, diákos hangzásuk ellenére korántsem volt ismeretlen az egyszerű nép körében. A *fektető nóta szövege* a skandináviai sziklarajzok tartalmi-gondolati ismereteinek idejét idézi: A menyasszonynak ugyanis a „mag” eredeti tulajdonosához, az „*Atyához*” kell felmennye az „égbe” (a sámán által is használt létrán), mert a földön a „valóság-

ban” a vőlegény csak az „atya megtestesülése”, mintegy helyettese. (Ez a gondolati képzet volt egyébként az alapja sok nép gyakorlatában az ún. „ius primae noctis”-nak.) A magyar hagyományban (de pl. a kaukázusi népekében is⁷⁷) ez a képzet az alapja a szerelem szükségletességének a házasságban. Nálunk ennek legszélsőségesebb példái a matyók hagyományaiból ismertek.

Az ismertetett vőfélyversben a vőlegényt szimbolizáló MARS isten (akit a lakodalomban a vőfély helyettesít) kettős szerepe kevésbé ismert. E kettős szerep bemutatása megvilágíthatja fegyveres táncaink modelljének minőségben (tartalmában) eltérő sajátosságait. MARS isten:

- *a vér, a halál, a pusztulás istene, mint forgandó szerencséjű hadisten* (ez az ismertebb szerepköre).
- *mint városalapító, városvédő, a gazdálkodás védőistene*, mint Quirinus (Romulus istenneve) (ez a kevésbé ismert szerepköre).

A római év neki szentelt első hónapjában, a nevére elnevezett „márciusban” három alkalommal is ünnepelték a városokban. Papjai, a Salius papok régi katonaruhában körtáncokat adtak elő a római utcákon. A táncok előadására *kétszer* 12 nemes ifjút választottak ki, melyek közül 12 a Palladium dombjáról (a palatinusról), 12 pedig a Quirinus dombról való volt. (Róma, mint ismeretes 7 dombra települt!) A hét bolygó világegyetemünk egyik meghatározási formája volt, ezért is tartják Rómát világegyetemünk modelljének. A Palatinus domb MARS istené, a Quirinus domb pedig egyik *ikergyermeké* (kettősség!) a városalapító Romuluszé volt. Így a két táncos csoportban MARS kettős szerepének modelljét kell feltételezzük.⁷⁸

Ennek vizsgálata csak az ebben a korban általánosan ismert asztrológiai összefüggések felhasználásával folytatható. MARS e rendszer szerint az Állatövön két jegyben funkcionál: a SKORPIÓ-ban és a KOS-ban.⁷⁹ Utóbbi időszaka nem azonos a Húshagyókedd HALAK időszakával, mely egy teljes hónappal korábban van. Emiatt feltételezhetően a húshagyókeddi körtáncunk legényavató tartalmának eredetét nem a KOS-ban lévő MARS működésében, hanem a SKORPIÓ-ban lévő, *lakodalommal is összefüggő rítus körtáncában* kell keressük. Ezt a megállapításunkat mindenestre erősíti és alátámasztja a megkéréssel összefüggő már ismertetett gyermekjáték szövege: „felkötöttem kardomat / Add nékem lányodat” stb. Feltételezésünk mellett szól a verbunkot vezető őrmester és káplár, valamint a lakodalomban szereplő násznagy és vőfély tökéletes párhuzama is. Ennek tudatáról beszélhet *Szentpéteri István* a „Táncz pestise” című művében (1697): „A lakodalmakat vendégségnek sem tartják, ha a *fe-kete sereg* táncát nem pengetik és nem ugordják.”⁸⁰ Réthei megjegyzi: „ha Szentpéterinek hitelt lehet adni, az alsóbb nép körében nagy kelete volt e táncnak; mert különben a lakodalmakon nem tartották volna *elengedhetetlennek*”. Felsorolt példáink Szentpéteri adatánál majdnem három évszázaddal későbbiek, ami *Szentpéteri* hitelét bizonyítja.

Fegyveres táncaink, győzelmi táncaink és verbunktáncaink tartalmi (minőségi) hasonlóságára utal az ún. „változó kereszt” azon sajátossága, mely szerint MARS az ehhez tartozó *négy időszak egyikében sem funkcionál önállóan*. A lakodalom rítusában két szakaszt kivéve (KOS és a SKORPIÓ) mind MARS-ot, mind SZATURNUSZ-t rontó jellegük miatt lövöldözéssel, kardok forgatásával tartják távol.⁸¹ A körtáncot vezető őrmester/násznagy JUPITER, a tényleges tánckarvezető káplár/vőfély MERKUR

szerepe a HALAK/SZŰZ, illetve NYILAS/IKREK, tehát a változó kereszthez tartozó állatövi jegyek *karakteradó szereplői*. Ehhez a megállapításhoz hangsúlyozni kell a legrégibb lakodalmi leírásoknak azt a közlését, mely szerint a lakodalmakban lényegében csak a *vőlegény nemzetségének férfitagjai vehettek részt*.⁸² Így a legények által előadott fegyveres kőrtánc egyben a közösség legdinamikusabb rétegének valószínűleg *katartikus hatású eseménye* volt. Ezért „nem is volt lakodalom, ahol nem láthatták”, ezért tartották elengedhetetlennek.

A fegyveres kőrtáncok másik: *pusztító, romboló, rontójellegű* megjelenése, MARS másik aspektusa valószínűleg elveszett az időben. A kereszténység térhódítása nem tűrhette a tőle oly távol álló tartalmú táncok előadását, így azokkal még elszórt feljegyzésekben sem találkozunk.

A következőkben hasonló módon megkíséreljük összefoglalni *női kőrtáncaink kellékeit*.

A kellékek egyik legfontosabbikáról a *koszorúról* már szó esett. A továbbiakban néhány megkülönböztetett sajátossággal foglalkozunk.

Leánykőrtáncaink különleges kellékei a *leánynevek*. A leánynevek ugyanis a tánc menetében jelző szerepet játszanak: említésükkor az *ilyen nevet hordozók „ki kell forduljanak”*, tehát a *név meghatározó jelentőségű kelléke* a leánykőrtáncnak.

A leánykőrtáncokban előforduló szövegek leánynevei a „változó kereszt”-hez tartozó állatövi jegyek időszakaihoz, többségük a SZŰZ időszakához kapcsolódik: Ilona, Rózsa, Rozália, Regina, Mária neveket Kisasszony napja körül találjuk.⁸³ Magyar vonatkozásokban különösen az Ilonákat kedvelik: Magyar Ilona, Tündér Ilona, Dobó Ilona, Turbik Elona nevezetekben. Az orosz hagyományokban a Rózsa név, a Ruszalka a kedveltebb, erről is nevezték el a pünkösdi ünnepeket. Érdekes módon a rózsa az ünnep „halál” tartalmát hangsúlyozza pl. a magyar, vagy a román pünkösdi ünnepek „élet” hangsúlya helyett. Európában egyidőben a pünkösödöt szintén „domenica rosátá”-nak „rózsavasárnapnak” nevezték. A magyar hagyományokban a pünkösödölők szövegeiben szintén találkozunk vele: „Nem anyától lettél, *rózsafán* termettél” ... sorában és más szöveghelyeken. A rómaiak a Lemurok halotti ünnepén⁸⁴ (szintén ebben az időben) rózsákat vittek a sírokra. Ma a pünkösdvasárnap utáni csütörtökön (Úrnapiján) szokásos a körmeneteken a rózsaszirmok hintése. Keleten, pl. Indiában a halott elégetése előtt a koporsót hintik be rózsaszirmokkal (pl. Indhira Gandhi esetében).

Az asztrológiai hagyományok szerint pl. a SZŰZ „megtestesülése” a szemközti jegyben a HALAK-ban történik. Miután a HALAK víz elemű, emiatt találkozunk vízi-tündérekkel és sellőkkel, illetve kőrtáncaikkal. A szövegek „zöld”-szín említése („zöld selyem ostya stb.) a víz kapcsolatára utal, melyre már Ipolyi is felfigyelt.⁸⁵ Ugyancsak Ipolyi foglalkozott a „kis kacs” leánykőrtánc-szövegünk értelmezésével. Megállapította, hogy a „hattyú”-alak helyettesítésére használják, más hasonló madár-alakváltozatokkal együtt. (A CYGNUS-HATTYÚ csillagképről van szó, mely az IKREK-NYILAS vonalnak megfelelően rajta van a TEJÚT-on.) A MADÁR egyébként is a HALAK állatövi jegy keleti megfelelője⁸⁶, az ún. „lélekmadár”, mely a halál után „elszáll” a testből.

(Kacs helyett más szövegekben „gácsért” találunk. Így van ez pl. a román *kaluser* egyik figurájának, illetve táncvezetőjének elnevezésénél is. Ez arra mutat, hogy a

gácsér „Sárkány” tartalmában is megjelenhet — ilyen pl. a mesék 12 fejű sárkánya —, mert a SÁRKÁNY is rajta van a TEJÚT-on, a póluson tekeredik.⁸⁷⁾

A leánykörtánc-kellék értelmezéséhez utolsó megjegyzésünk a „pénz”-re vonatkozik: „Pénz volnék pendülnék”. A SZŰZ és a pénz kapcsolata régi hagyományokból ismert. (Mind a kettő „szaporodik”, osztódik.) A sokféle változathoz most a halottakkal összefüggő, a sírokból a halottak szeméről, szájából előkerült pénzekre hivatkozunk. Ez a megfigyelés is tovább erősíti a SZŰZ/HALAK, s ennek megfelelően a nő/halál-fogalom azonosulásának felismerését női körtáncainkban.

Összefoglalás

Célkitűzéseinknek megfelelően vizsgálódásunk eredményei az alábbiak:

1. Körtáncainknak az eddigi kutatásokban feltételezett *kultikus funkciói* e vizsgálatokkal *megerősítést nyertek*. Kidolgoztuk a *körtáncok modelljét és az időszakokkal való összefüggését*.
2. A vizsgálatok lényeges tartalmi kérdéseket tisztáztak
 - a két nem szigorú elkülönülésének „égi” és „földi” kapcsolatára
 - a résztvevők legény–leány, ember–asszony állapotára
 - a csoport ritmikus-táncos magatartására
 - a résztvevők 12-es számának illetve számtalanságának, valamint
 - a kellékek (fegyver, koszorú, név, pénz stb.)
 tartalmi összefüggéseit illetően.
3. A tanulmány nem vizsgálta ez alkalommal
 - a körtáncok zenei ritmusának, valamint
 - a táncos mozgások karakterének tartalmi vonatkozásait.

E témakörök további vizsgálódást igényelnek.

Kíváncsnak látszik az egyetemi oktatás néprajzi vonatkozásait asztrológiai és vallásfilozófiai (főleg keresztény és iszlám vonatkozásokban) kibővíteni, hogy további tartalmi kérdések is megvilágíthatóvá váljanak. Az ilyen természetű vizsgálódások megkönnyítenék a tájékozódást az összegyűlt óriási anyagban, s nem csak tudományos, művészeti, hanem széleskörű társadalmi újraterhelhetőségüket is elősegítenék a megváltozott társadalmi környezetben. Kultúránk természetes kontinuitása kaphatna ezzel újabb távlatot és egyben az újabb gyűjtések kedvezőbb irányítását.

Budapest, 1986. május.

Jegyzetek és irodalom

1. Rítus és tánc. 1982/83, A román kaluser táncok tartalmi és formai vizsgálata 1984/85. Tánc-tud. Tanulm.
2. Ez a kutatási szemlélet általában eltér a néprajzban szokásos gyakorlattól, mely elsősorban a feltárt formai jellegek alapján vizsgálódik, s az ezekben felismert összefüggések alapján keres kapcsolatokat. Elnéző ez a szemlélet a MAR nevéhez fűződő közös nyelvi eredet koncepciójától

- is. Véleményünk kialakításában a *közös emberi tapasztalás sok szempontból azonos eredményeinek* a vizsgálatára, felismerésére és felhasználására támaszkodunk.
3. Az „égi” jelzőt a továbbiakban következetesen használjuk. A magyar nyelv e fogalomkörre az „ég” *természeti* és „menny” *tülvilági*, „földönkívüli”, nem természeti kifejezést használja, ami megfelel az angol „sky” és „heaven” kifejezéseknek. Ismeretes azonban, hogy a sámánisztikus képzetkörben a földönkívüli kifejezésre a „7 ég”, „9 ég” kifejezés is használatos, mert a magyar nyelvben az „ég” szó egyébként is – az „égés” következtében – transzcendens, „változást” jelentő szó. A keresztény képzetkörben a „menny” vonatkozásában az „Atyaisten és az angyalok” lakóhelye. Ez utóbbi fogalomkör elválasztása miatt használjuk e tanulmányban az „ég”, „égi” kifejezést a természeti és a sámánisztikus képzetkörnek megfelelően, mely nincs ellentétben a modern természettudományos gondolkodás „világegyetem” fogalmával.
 4. KENTON, W.: *Astrologie*, 1974.
DRÖSSLER, R.: *Als die Sterne Götter waren* 1976. Magyarul: *Amikor a csillagok istenek voltak* 1986.
KÁKOSY L.: *Egyiptomi és antik csillaghit*, 1978.
KÁKOSY L.: *Fény és káosz*, 1978.
 5. Miután a magyar körtáncok modelljeivel kívánunk foglalkozni, elsősorban ezek magyar alapműveit használjuk:
MARTIN GY.: *A magyar körtánc és európai rokonsága*, 1979. 15–24. l.
LÁNYI Á., MARTIN GY., PESOVÁR E.: *A körverbunk*, 1983. 31–32.
Analyse und Klassifikation von Volkstänzen, 1983.
 6. DÖMÖTÖR T.: *Naptári ünnepek, népi színjátszás*, 1979.
 7. KLIGMAN, G.: *Calus. Symbolic transformation in Romanian ritual*. 1979. 137–138. o. „The dialectical nature of the relationship between the life-cycle and calendar customs must be stressed ... Calus is a calendar custom and like other calendar customs, it allows men to fulfill their roles as social protectors. By means of ritual reversals, they are able to ensure the public good by metaphorically giving life to the community. ... The very structuring of traditional life reveals the nature of the relationship between life-cycle and calendar customs: *the latter are metaphors are former*”. Az egyébként nagyszerű felismerés itt csúszik félre. Az ember nem a saját életéből modellezi a természetet, hanem minden rítus modellképzet a természeti jelenségeket utánozza.
 8. CAPRA F.: *The Tao of Physics*. 1984. „Today we know, that the Newtonian model is valid only for objects consisting of large numbers of atoms, and only for velocities which are small compared to the speed of light. When the first condition is not given, classical mechanics has to be replaced by quantum theory; when the second condition is not satisfied, relativity theory has to be applied. This does not mean, that Newton model is „wrong” or that quantum theory and relativity theory are „right”. All these models are approximations which are valid for a certain range of Phenomena. Beyond this range, they no longer give a satisfactory description of nature, and new models have to be found to replace the old ones-or, better, to extend them by improving the approximation.”
 9. A kínai gondolkodás ezt a kettős erőrendszer-fogalmat a yin-sötét és a yang-fényes dualizmusba súríti, azzal a megjegyzéssel, hogy „a yang ciklikusan visszatér a kezdetekhez, amikor a yin eléri a maximumot a yang-nak ad helyet”. Chvang-Tzu meghatározása in *The Tao of Physics* 97. o. Ez a gondolatmenet folytatódik az emberi test hátsó-nem látható, első látható részében, az éjszakában és a nappalban stb.
 10. mint 5., LÁNYI–MARTIN–PESOVÁR E.: *A körverbunk*. 31. o.: „... a legényszervezetek e reprezentatív táncba bizonyos mértékig megőrizte avató funkcióját is, hiszen az újonnan bekecszelt legény a búcsú alkalmával (egyes helyeken húshagyókedden, vagy pünkösdkor) járt verbunkban jelent meg először a nyilvánosság előtt, mint a legényszervezet teljes jogú tagja. Ugyancsak a tánc e rituális szerepére utalnak a hozzá kapcsolódó egyéb szokások ...”
 11. A nemzetközi irodalom (SACHS, C., WOLFRAM, R., LOUIS, M., WENZEL, M.) megállapításait MARTIN foglalta össze: *A magyar körtánc és európai rokonsága* 1979. c. monográfiájában. „A történeti emléktanyag, valamint a recens néprajzi adatok a láncdancot igen gyakran

rituális, szertartásos rendeltetésű táncnak mutatják. A frank-germán lakodalmi szertartás, a mecklenburgi rogai gyűrű, az ún. bogumil síremlékek, a ciprusi terrakotta kultikus ábrázolásai a lánc táncok olyan tartalmi vonásait sejtetik, amelyek összhangban állanak a közelmúlt lánc-körtáncokra vonatkozó funkcionális adatokkal, s szervesen kiegészítik azokat. A tavaszi falukerületek körtánc, a májusfa és a szentivánnapi tűz körüli tánc, a menyasszony körüli rituális körtánc, a halottas táncok, valamint az avató szertartással összefüggő nyugat- és közép-európai lánc-körtánc és abroncs-táncok, továbbá a szertartásos labirintus táncok mind a lánc- és körtánc formák rituális szerepköreire utalnak. A középkori egyház szertartásrendjében alkalmazott – Spanyolországban a közelmúltig élő – templomi lánc-körtánc, a „mennyebe vetített” szent körtáncok, a bogumil halottas táncok, a haláltánc mánia lánc-táncjai világosan utalnak arra, hogy a pogány mágikus, rituális körtánc új értelmet nyerve, megváltozott jelentéstartalommal simulott bele a középkori keresztény világ szokásrendjébe.” 15. o.

WOSIEN, M. G.: Sacred Dance, 1974. Magyarul: Külföldi Szemle 1985/86.

12. PLUTARCHOS: Isisz és Osirisz, 1986. 29., 35. o.
13. KOVÁCS J.: A velemeri Szentháromság templom, 1972. Kézirat. Megjelent a Művészet c. f. iratban rövid.
14. HOPPÁL M.: Az uráli népek hiedelemvilága és a sámánizmus. in Uráli Népek 226. o.
RÓHEIM G.: A bűvös tükör. A halálmadár. 83. o.
15. mint HOPPÁL 14.
16. VISKI K.: Magyarság néprajza.
Saját gyűjtés Szentistván 1986.
17. Saját gyűjtés Mezőkövesd 1983. Magn. szalagon.
18. mint 4., DRÖSSLER V., és III. fejezet. A magyar fordítás 17. l. „A barlangban születés ősrégi motívum, amely szerint a fény és az élet, az istenek és az emberek ősei is a föld sötét mélyéből jöttek fel a napvilágra.”
19. mint 18.
20. KUKUDOVA K.R.: Bulgarian folk dances, 1958. 12. o.
PESOVÁR E. figyelmét ezúton is köszönöm.
21. Saját megfigyelés.
22. MARTIN mint 5., im. 73. dallampélda: „Asszonyok körtánc a keresztelőben”
GIURCHESCU, A.: Beklagen der Toten in Prioseca E 1653/72 sz. film és németnyelvű kísérszövege.
A természeti és az emberi élet szétválasztását a körtáncok vonatkozásában eddig nem találtuk fel a szakirodalomban. E kétféle modell vizsgálata további kutatást igényel.
23. Utalunk pl. a menyasszonybúcsúztatás siratással összefüggő közismert szokására, s arra, hogy a menyasszony szülei és rokonsága a továbbiakban már csak a „kár látás” eseményének résztvevője, tehát lényegében nem vehetnek részt a lakodalom folytatásában.
24. Általunk ismert egyetlen kivétel Kligman már 7., idézett megállapítása, melyet észrevételeztünk.
25. SCULLARD, H.H.: Festivals and ceremonies of the Roman Republic 1981., 92. és 124. o.
26. GIURCHESCU im. 22.
27. DÖMÖTÖR im. 6.
28. A neveknek az időszakokhoz való szoros kapcsolatát PAP GÁBOR ismerte föl 1979-ben a Szentkorona kutatásai kapcsán. „A koronakutatás múltja, jelene, jövője” in Halasi műsor 1984. XII. hó.
29. MENZEL, D.H.: Csillagászat 1980. 257–258. o.
30. A legújabb génvizsgálatok azt bizonyítják, hogy az élet fejlődését befolyásoló kromoszómák számának megváltozása „külső” becsapódásból is elképzelhető, melynek eredete jelenleg nem tisztázott.
31. KERÉNYI K.: Görög mitológia 1977, Hermes a lélekvezető 1984. 93. o. „Az abszolút férfiban – az egyéni létől független férfiúságban – együtt van a nemző és a nemzett, sőt azonosak egymással. Aphrodite születésének mitológéájában a phallos egyben gyermek is, ahogyan Hermes a kyllénéi jel s egyben a kyllénéi gyermek. Ez az azonoság sehol másutt nem jut

- olyan kifejezésre, mint abban az *atyai magban, amely hulltában már gyümölcs is*. Lehet a lelket férfinak felfogni, az örök magnak, a nemzőnek, a továbbszaporítóknak, de mindig ő a nemzett is: atya és fiú egyszerre.”
32. GIURCHESCU im. 22., „Das Beweichrauchern der Graber geschicht am Morgen des Pfignontags gegen 3–4 Uhr, bevor die Sonne Aufgegangen ist ... das Grab von links nach rechts umschritten und beweichrauchert.” 5–6. o.
33. FALVAY K. im. 1.
GIURCHESCU im. „... die strenge Hierarchie innerhalb der Gruppe, die durch Schwur bekräftigten Verhaltensnormen und *rituellen Verbote* trennen die Kaluscharengruppe für eine bestimmte Zeit vom Rest der Gemeinschaft und verleihen ihr die Struktur einer geschlossenen Gruppe und einen deutlichen rituellen Charakter. Nach der traditionellen Auffassung betrachten sich die Kaluscharen selbst *als Verkörperung von Wesen mit übernatürlichen Kräften* und werden auch von der Gemeinschaft als solche angesehen. Verständlicherweise hat der Glaube an die Sakralität der Kaluscharen auch eine objektive Rechtsvertugung. Sie bezieht sich auf die ungewöhnlichen psychischen und physischen Eigenschaften, die zum Ausüben dieses Brauches benötigt werden. ... Alle diese Eigenschaften müssen durch Training entwickelt und gefestigt werden, während die gute moralische und körperliche Kondition *durch das Verbot jeglicher Exzesse* erhalten werden muss.” 6–7. o. Pfignsbrauch der Kaluscharen E 1653/1972 sz. film kísérszövege.
34. HOPPÁL M.: „Sámánizmus napjainkban?” „... egy üzbég sámán ... betegekét gyógyított dobjának hangjával és *női ruhába öltözött*, ami a sámánizmus egyik klasszikus jegye.” Világosság 1982/5 288. o.
KLIGMAN im 7., „The medium of metaphor conveniently necessity to avoid public pollution is so deeply ingrained in social consciousness that *women* accept their plight and adjust accordingly. To illustrate (and reiterate), in neighboring Yugoslavia, groups of *girls*, Kraljice, perform during Rusalje on the behalf of the community. There is no contradiction involved because *they take on male roles*. They mask themselves in order to assume *male identities and conceal their female shame*. These „boy”-girls dance.” 138. o.
A két *azonos tartalmú jelenség* azonos emberi tapasztalásra támaszkodik, mely jelenleg csak az asztrológiai hagyományokból magyarázható. A SZŰZ állatövi jegy megtestesülése ugyanis a HALAK (halál-születés) jegyben található. A „halál” jelleg az „élet” *megfordított* állapota. Ennek megfelelően a férfi női ruhába, a nő férfi ruhába kell öltözzön. Miután valójában nem „halottak”, hanem élők, emiatt *maszkkal kell eltakarni az arcukat*. A temetőben talált halotti maszkok pedig „*az élővé fordítás*” *hiedelmét célozzák* ugyanebben a képzetben. Megjegyezzük még, hogy KLIGMAN sem tesz különbséget – sajnálatos figyelmetlenségből – a leány és asszony között, így elesünk egy további értelmezési lehetőségtől: nem tudjuk égi, vagy földi jelenségről van-e szó?
35. KÜRTI L.: The Ungaresca and Heyduck Music and Dance Tradition of Renaissance Europe. A szerző a bécsi Freydal Kódex egyik rajzát közli magyar táncosokkal, akik madár maszkban vannak. Ilyen maszkok általában Ferrarából kerültek Mátyás udvarába. Szerző ezeket a maszkokat *tévesen* Mátyás hollójával azonosítja. Lásd előbbi magyarázatunkat azzal a kiegészítéssel, hogy a HALÁL állatövi jegy keleti megfelelője MADÁR, vagy KAKAS, melyet a középkor embere kiválóan ismert, hogy csak a reformáció KAKAS-ára utaljunk.
36. CIORTEA, V.P.: The Calus custom in Rumania. Dance Studies Vol. 3. 1978/9.
Giurchescu A. im. 33.
37. KISS Á.: Magyar gyermekjátékgyűjtemény, 1891. Reprint 1984. Szerző a játékszövegek közlésénél erre a műre támaszkodik. A halotti ünnepekhez megjegyezzük még a rómaiak Ambarvalia: május 25-i ünnepét Scullard im. 25., alapján.
38. IPOLYI A.: Magyar Mythológia, 1929. 127. o.
39. IPOLYI im. 153. o. A „halál anygala” megjelenítésének egyik legutolsó és legnagyobb szabású emléke a sztálingrádi csata volgográdi emlékműve, ami mutatja a régi képzet mai napig való továbbélését.
40. Számos lakodalmi leírásban.

41. SEEMAYER VILMOS: A régi lakodalom Nemespátrón. Etn.
42. IPOLYI im. 138. o.
43. Saját megfigyelés, kaukázusi gyűjtések 82/83/86 alapján.
44. CAPRA im. 232. o.
45. REBLING E.: Die Tanzkunst Indiens. 64–83. o.
továbbá a Shiva–Kali párhuzam.
CAPRA im.-ben „A kozmikus tánc” című fejezetben 211–233. o. részletesen közli egy X–XI. században keletkezett Shiva szobor jelentésrendszerét. A négy kéz közül az istennek a jobb felső keze dobort tart, mely a teremtés első hangját szimbolizálja. A felső bal kézben lángot hord, a pusztításnak az elemét. A két kéz egyensúlya a világ teremtésének és pusztulásának a dinamikus egyensúlya, melyet tovább hangsúlyoz a táncos isten nyugalma és szinte különálló arca a két kéz közepében, melyben így a teremtésnek és a rombolásnak a polaritása oldódik föl és válik transcendentté. A második jobb kéz a „ne aggódj” jelben emelkedik, tartásában a védelmet és a békét szimbolizálja, mialatt az elmaradó balkéz a felemelkedő lábra mutat, melyek a *maya* kiejtéséből szimbolikusan szabadulnak (a *maya* a teremtéssel, a változással van összefüggésben). Az isten egy démonnak a testén áll, amely az emberi tudatlanságnak a szimbóluma, amelyet le kell győzni, mielőtt elérhetné a szabadulását.
46. Evangélikus templomok. 1944. Benne: Révész I.: A templom belső tere. 235–323. o. Megjegyezzük, hogy a templom szó a latin „tempus = idő” – megfigyelésére alkalmas hely megjelölése.
47. RÉSŐ E. S.: Magyarországi népszokások, 1866. in: Agárdiak lakodalmi szokásai. 1–10. o.
48. FRANZ M. L.: Number and Time, 1974. 97–100. o.
„Two is the first number because, with it, separation and multiplication begin, which alone make counting possible.” Jung theory. A fejezet a kettősségnek és a négyességnek a kifejlődésével és viszonyával foglalkozik és ezt a problematikát a pszichológia szemszögéből vizsgálja. A számosság-ig, a számtalanság-földi összefüggései saját vizsgálatunk eredményei.
49. LÁNYI–MARTIN–PESOVÁR im. 5., megemlíti a borica 12 szereplőjét, a továbbiakban főleg a tréfás verbunkokban találjuk fel vagy a 12-verseket, vagy a 12 szereplőt. Ezeket a következő szerzők munkáiból ismerjük:
IGAZ M.: Mezőcsát rövid néprajza. Dél-borsodi táncok, 1956. Művelt nép, 61. o.
PAPP L.: Lakodalmi szokások Hosszúpályiban. Táj és népkutatás a középiskolában, 1942. 185–208. o.
VÁRADY F.: Baranya múltja. Népszokások.
PENAVIN O.: Kórházi lakodalom, in HID 1951/6.
VARGA GYULA: Játékos dramatikus táncok Biharban. 106–115. o. in Táncstud. Tanulmányok. 1958.
DOMOKOS P. P.: A moreszka Európában és a magyar néphagyományban. 1958/59.
50. IPOLYI im. 138. o.
51. WOSIEN im. 11., 19. kép.
52. Mózes III. és IV. könyve is. Biblia, KÁROLI GÁSPÁR fordításában 1861. Az apokrif himnusz: Ókeresztény írók II. kötet. 16. o.
53. PONGRÁTZ E.: Aranykorona imádságos könyv, 1808. A kötet szerzője régi egyházi anyagok alapján szerkesztette művét, mely a mai napig a nép használatában van. 220. o.
54. PAP G. szíves személyes közlését ezúton is köszönöm.
55. FALVAY K.: Lakodalmi monográfia. Kézirat. Előkészületben.
56. Szerző felosztása.
57. Már a korábbiakban említettük, hogy a születés és temetés problematikáját földi jelenségnek tekintjük jelenlegi vizsgálatainkban. A kérdés azonban további vizsgálatokat igényel, összefügg a *számtalanság* kérdésével (lásd a „zikr” táncot. Kaukázusi gyűjtés. Táncművészet 1983/84.).
58. DRÖSSLER im. 4., Magyar változatának 7–8–9–10. ábrája és 7. képe.
59. RADOCSEY D.: Falképek a középkori Magyarországon, 1977. 34. kép.
60. DRÖSSLER im. 4., DALLOSS SÁNDOR fordítása a magy. vált. 16. o.

61. A férfi–női kettősség „égi–földi” párhuzama vallásos kultusz tárgya. (A Tantra ennek vallási sexualizmusban megfogalmazott formája.) A katolikus egyház ezt az ősi képzetet a házasság szentségében örökítette tovább. „Ami megkötött az égből” (annak földi képviselői által) az „felbonthatatlan”, vallja az egyház mai napig. Az egyház e gondolati képzet alapján áll ellene a házasságok felbonthatóságának. Távlabbi, de hasonló gyökerű gondolati képzet van a magyar királykoronázási hagyományoknak. Ha a koronázást nem a hagyományos előírásoknak megfelelően végezték, annak legkisebb részletéig, úgy azt *államjogilag* érvénytelennek tekintették. Volt olyan eset, hogy ebből eredően háromszor is koronáztak.
62. Női körtáncaink tudományos gyűjtésénél ezek a szempontok nem tűntek lényegesnek, mert amint Martin: A magyar körtánc című nagy monográfiájában megjegyzi: „Az elmúlt 25 év jelentős kelet-európai néptánc irodalmában *dominálnak* a pusztai táncleírásokat tartalmazó munkák”. Hasonló félreértést, illetve meg nem értést mutattunk be az amerikai kutató KLIGMAN im. 34., alatti megfigyelésével kapcsolatban.
63. MARTIN közel másfélszáz dallampéldájából egyetlen esetben tesz megjegyzést: a 73. sz. „Asszonyok körtánci keresztelőben” címmel. 158. o. A kinetogramok ismertetésénél is feltűnik, hogy a táncot menyecskék, vagy asszonyok adják elő. Nem lehet azonban megállapítani: rekonstrukcióról van-e szó, felidéznek-e az adatközlők emlékeiket, vagy pedig tényleges előadói a táncoknak, tehát funkcióban látjuk őket.
64. Saját gyűjtés, mint 43.
65. KISS Á. im. 37., Megjegyezzünk, hogy a „kard”, „huszár”, „betyár” azonosság további vizsgálatokat kíván.
66. PESOVÁR E.: A magyar tánc történet évszázadai. Szöveggyűjt.
67. GÁBOR A.: Társadalmi jelenségek a néptánc kultúrában. Táncművészet 1956. 366–370. o.
68. PESOVÁR E. im. 5., 32. o.
69. PESOVÁR E. im. 24. o.
70. DRÖSSLER im. 21. o. (magyar vált.)
71. RÉSŐ E. S. im. in: Erdélyi lakodalmi és házassági szokások.
72. IGÁZ M. im. 49., és más leírások.
73. PESOVÁR E. im. 66.
74. PESOVÁR E. im. 66.
75. IGÁZ M. im. 49.
76. VARGA GY. im. 49.
77. B. RADVÁNSZKY B.: Családelet a XVI. és XVII. században. 1896.
78. Saját gyűjtés a vajnahoknál. Csecsen-íngus Közt. 80/81/86.
79. SCULLARD H.H. im. 25., MARS kettős szerepével kapcsolatban: 84. o. „... to Mars: „Father MARS, I pray and beseech thee that you mayest be propitius and well disposed to me, our home and household, for which cause I have ordered the offering of pig, sheep and ox to be led round my field, my land and my farm, that thou might present, ward off and avert diseases visible and invisible, barrenness and waste, accident and bad water, that thou wouldest permit the crop and fruit of the earth, the vines and shrubs to wax great and prosper, that thou wouldest preserve the shepherds and their flocks in safety and give prosperity and health to me and our house and household.” Az idézet eredetileg Cató művéből való. (– a „mezőgazdaságról”)
80. DRÖSSLER, R.: Planeten, Tierkreiszeichen Horoskope, 1984. 39. o.
81. SZENTPÉTERY I.: Tánc pestise. 1697. in Réthei P. M.: A magyarság táncai, 1924. Feltűnő, hogy SZENTPÉTERY könyvének megjelenése után néhány évtized múlva kezdik meg a huszárok újoncokzásához a fegyveres viseletet megkívánó táncos verbuválásokat.
82. ORBÁN B.: A Székelyföld leírása I. 99–104, II. 149–151. Debreceni nászmenet in Vasárnapi Újság 1861. 592. o. és 1862. 19. o.
83. LELE–WALDMAN: Hagyományvilág in TÁPÉ tört. és néprajza. 1971.
84. RÉSŐ E. S. im. 47.
85. Magyar Polgár Nagy Naptára 1869. Kolozsvár.
86. SCULLARD H. H. im.

85. IPOLYI im. 38., 177. o.
86. RÓHEIM G.: A bűvös tükör. „A halálmadár”. 83. o.
Kalendárii hronologii sztrai mira. Moszkva, 1982. Belső borítókön mind a keleti, mind a nyugati Állatöv jegyei és összefüggései.
DRÖSSLER im.-ben megadja a keleti Állatöv nemcsak a nappal, hanem a holddal összefüggő 28-as beosztását is. Ez a néprajzi párhuzamok miatt azért rendkívül fontos, mert az ún. „holdházak” állatai a magyar népművészetben is pontosan megjelennek! Ezek között találjuk meg a kacsát, galambot, fecskét, hollót, varjút stb. madarakat és még további állatokat. A holdházak kialakulása a tapasztalások fejlődésével később történt, éppen azok pontosítása érdekében.
87. KISS Á. im. A román kaluser táncokról írott tanulmányomban (im. 1.) ennek a témakörnek a részletes kifejtése, annak korlátozott lehetőségei miatt nem történhetett meg. A későbbiekben e kérdéscsoport vizsgálatára visszatérünk.

Függelék

(A tanulmányban előforduló angol és német szövegek fordítása)

211. oldal: „Csak a modern fizika fejlődését kísérő heves reakciók teszik érthetővé az embernek azt a felismerését, hogy itt a fizika alapjai rendültek meg; s ez a mozgás váltja ki azt az érzést, hogy az eddigi biztos alap elvált a tudománytól.”
219. oldal: „A modern fizika megmutatja, hogy a teremtés és az elmúlás ritmusa nemcsak az évszakok forgásában és a minden élő teremtmény születésében és elmúlásában nyilvánul meg, hanem a szervezeten anyagnak is ez az igazi lényege. A kvantum mezőelmélet szerint az anyag alkotóelemei között minden egymásrahatásban ugyanez a folyamat játszódik le a kibocsátáson és a láthatatlan részecskék elnyelésén keresztül. Mi több, a teremtés és a pusztulás tánca az anyag igazi működésének az alapja, a láthatatlan részecskék kibocsátása és elnyelése következtében minden anyagi részecske egymásra hatása. A modern fizika emiatt nyilvánította ki, hogy minden, az atomnál kisebb részecske *nemcsak egy energia táncot ad elő, ez maga is egy energia tánc; a teremtés és a pusztulás lüktető folyamata.*”

A „Jegyzetek és irodalom”-ban:

7. „Szimbolikus átváltozás a romániai rítusban.” ... Az életciklus és a kalendáriumi szokások között hangsúlyt kell kapjon az összefüggés dialektikus természete. ... A kaluser kalendáriumi szokás és mint minden kalendáriumi szokás, az embert a közösség védőjének a szerepébe helyezi. A rituális megfordítások értelmezése következtében, ezek az emberek arra válnak képessé, hogy a közjót metaforikusan a közösségnek szóló életadással biztosítsák. ... A hagyományos élet igazi szerkezete felmutatja az életciklus és a kalendáriumi szokások közötti kapcsolatot természetét: az utóbbi az előbbinek a metaforája.”
8. „Ma tudjuk, hogy a newtoni modell az atomoknak csak olyan széles körére érvényes a tárgyak és sebességek vonatkozásában, melyek a fénysebességgel még összevethetők. Amikor ez az állapot nincs meg, akkor a klasszikus mechanika helyett a Kvantumelmélet lesz érvényes. Amikor a második állapot sem kielégítő, akkor a relativitás elméletét kell alkalmazni. Ez nem azt jelenti, hogy a newtoni modell „rossz”, vagy hogy a Kvantumelmélet, vagy a relativitás elmélet „jó”. Mindezek a modellek megközelítések, melyek a jelenségnek egy bizonyos területére érvényesek. E beosztás következtében már nem adják a továbbiakban a természet kielégítő leírását, és új modellek kell helyettesítsék a régieket, vagy még inkább, ki kell terjesszék azokat a megközelítést tökéletesítésére.”
32. „... A sírok megfüstölése pünkösdvasárnap reggelén 3–4 óra között történik, mielőtt a nap feljönne ... a sírt balról jobbra körbejárják és megfüstölik.”
33. „... a csoporton belüli szigorú függőség, melyet esküvel erősítenek meg, valamint magatartásformák és rituális tiltások választják szét a kalusárcsoportot a közösség állapotából egy meghatározott időre, zárt csoport szerkezetét kölcsönözve, valamint rituális karaktert. A hagyományos felfogás a kalusárokat természetfölötti erőknek, megtestesült lényeknek tekinti és a

közösség maga is ilyeneknek tekinti őket. Magától értetődően a kalusárok szentségének ez a hite szintén egy objektív megerősítés. Ez kapcsolatban van a szokatlan fizikai és lelki tulajdonságokkal, ami a szokás kigyakorlásához is szükséges. ... Mindezeket a tulajdonságokat gyakorlással kell kifejleszteni és megerősíteni, mialatt a jó erkölcsi és testi kondíciót mindenféle kilengés tilalmával kell megtartsák."

34. „... A hasonlóság anyaga megfelelően semlegesíti a pizok és fertőzés veszélyét. A közös fertőzés elkerülésének abszolút szükségessége olyan mélyen gyökerezik a közös tudatosságban, hogy az asszonyok elfogadják helyzetüket. Ezt illusztrálja, hogy a szomszédos Jugoszláviában, Kraljicében a leányok egy csoportja a Ruszalka alatt (pünkösd) táncol a közösség érdekében. Ez nem foglal magába ellentmondást, mert ezzel velejáróan férfi szerepkörben mutatkoznak meg. Ezzel velejáróan maszkírozzák magukat, rendben felöltve a férfi-jellegzetességeket, s eltakarva női formájukat. Ez a „fiú-lányok” tánca.”
78. ... „MARS Atya, imádkozom és könyörgöm hozzád, hogy jóakarátú és kedves legyél hozzám, otthonomhoz és háztájamhoz, s ennek okán megrendeltem neked a disznó, a bárány és az ökör áldozatát, körülvezetve mezőmet, határomat és tanyámat annak a reményében, hogy te megelőződ, odafigyelsz és elhárítod a betegséget, a láthatót és a láthatatlant, a terméketlenséget és a pazarlást, a balesetet és az árvizet, s megengednéd a földnek a termést és a gyümölcsöt, a bort és a bokrokat, hogy nagygyá nőjjenek és virágozzanak és ha megőriznéd a pásztorkat és nyájaikat biztonságban és adnál nekem, házamnak és háztájamnak bőséget és egészséget.”

Quelques points de vue pour l'étude du contenu et des fonctions de nos rondes

Dans la présente étude l'auteur poursuit ses recherches précédentes. En dehors de la méthode comparative et structurelle il utilise aussi les coutumes traditionnelles remontant aux antiques croyances dans les étoiles et aux conceptions analogues des différentes religions, ainsi que les derniers acquis de la physique moderne.

A propos de la séparation des sexes dans les rondes il cite l'ordre des sièges dans les églises, les coutumes strictes de la séparation des sexes au sein des familles, et les traditions antiques de toutes ces coutumes. Il démontre que le système des effets masculins révèle toujours des rapports avec la vie, la transmission du germe, la lumière, le ciel, tandis que le système d'effets féminins est en connexion avec la mort, l'acceptation du germe, l'obscurité, la froideur de la terre. Il présente les quatre changements dans l'âge et leurs également strictes division et application.

Le modèle des rondes est démontré par les rapports saisonniers du cycle annuel. Elles sont en liaison avec les périodes de la croix dite „changeante” du cycle annuel, avec les événements (fêtes) des périodes des constellations GEMEAUX/SAGITTAIRE et VIERGE/POISSONS. La direction GEMEAUX/SAGITTAIRE est, sous d'autres aspects, aussi la direction de la VOIE LACTÉE, période la plus dangereuse, tandis que l'autre direction correspond à celle SUD/NORD et comporte les légendes et coutumes traditionnelles des funérailles. Les noms féminins des rondes des filles sont également traités, ils s'assemblent également autour de ces croix du cycle annuel.

Le modèle circulaire des danses est présenté dans les formes architecturales des églises, ciel-choeur/ciel, terre-lieu de l'assemblée/carré. Une autre analogie dans les rondes en est le caractère chiffré/non chiffré. Le chiffre 12 a toujours des attaches célestes: cycle annuel (12 constellations) nombre 12 des participants des rondes masculines, nombre 12 dans les rondes des filles (fée anges), et à la fois absence de chiffre dans les rondes des filles. Quant à l'origine „céleste” de ce chiffre douze l'auteur cite le chiffre 12 dans l'hymne du Christ de l'acte apocryphe de Saint Jean, ainsi que la division analogue de la Passion, de Notre Père, des noces etc. Il indique en outre les rapports des rondes hongroises d'hommes armés avec les événements qui accompagnent les noces, le mariage. Sous ce rapport et aussi pour les rondes des filles l'auteur présente beaucoup de textes de jeux d'enfants.

Il traite aussi le groupe de deux fois douze personnes des prêtres Salii des fêtes de Mars (Palatinus et Quirinus), les deux aspects différents des danses aux armes et le rapport de ceux-ci avec les danses hongroises à armes.

L'étude est close par le résumé de ses conclusions.

A MAGYARORSZÁGI CIGÁNY TÁNCBAGYOMÁNY TÖRTÉNETI JELENTŐSÉGE

A magyarországi cigányság táncfolklórja olyan archaikus vonásokat őriz, melyek számbavétele és értelmezése nélkül szinte megoldhatatlan a Kárpát-medence¹ és Európa tánc történetének számos, sok szállal összefonódó problémája.² Természetes tehát, hogy e többretnű és nagy múltú tradíció tanulságai – a nagyobb összefüggések sodrában – nélkülözhetetlenek a magyar tánc kultúra alakulását, különböző periódusait körvonalázó kutatás számára. Így a cigányok botoló táncai, a szólóban és párosan járt cigánytáncok³ nem csak az egyes tánc típusok múltját idéző vonásokkal szolgálnak támpontul a fegyvertánc-hagyományok, az individuális férfi és páros táncok történeti szerepét, változó tartalmi és formai sajátosságait vizsgáló kutatásban, hanem a tánc hagyományunk régi rétegét differenciáló, különböző stílusokat körvonalázó, a fejlődés egyes fázisait feltáró törekvésekben is.

A felsorolt tánc típusok közül elsőként a cigányság körében is csupán szűkebb területen, elsősorban a Felső-Tisza vidéken élő *botoló*⁴ jellemző vonásait összegezzük. E fegyvertánc-hagyomány változatait a táncetnológia tanulságai⁵ alapján a következő típusokba sorolhatjuk:

1. A párbajszerű forma, melyben két férfi egymással szemben, egymás ellen küzd.
2. Az előbbi változata, melyben két férfi küzdelmét gátolja a közöttük táncoló nő.
3. Egy táncos láthatatlan vagy képzelt ellenfelet támad.
4. Ügyességi forma, melyben az eszköz virtuóz forgatása dominál. Változata: botforgatás mindkét kézben.
5. A botolás imitálása eszköz nélkül, a kar malmozó és széttárázó mozgásával.
6. A páros botoló, melyben a férfi botját forgatva hajtja végre támadó akcióit, a nő pedig táncával veszi fel a küzdelmet.

Megjegyzés: A párbajszerű, ügyességi és páros botolóknak egyaránt megjelennek további ügyességi formulák, így a földre dobott eszköz körüli tánc, a bot láb alatti átkapdosása stb. Ugyancsak jellemző vonása a botolóknak, hogy számos egyéb eszköz (fejsze, lapát stb.) is betöltheti a fegyver szerepét.

A fenti típusok alapján kirajzolódó képet tovább árnyalja a zenében és táncban egyaránt megragadható két stílusréteg. Ezek közül az egyik a speciális dallamokra, botoló nótákra járt, amorf motívumkincsű forma, azaz a *valódi botoló*. Ebbe a csoportba tartozik a párbajszerű és páros botolóknak zöme az ezekhez kapcsolódó páros és páratlan ütemű dallamokkal. A másik réteget azok a változatok képviselik, melyek a szóló és

páros cigánytáncokkal és dallamaikkal rokon stílusjegyek hordozói, tehát a *cigánytánc karakterű botolók*.

A két stílusrétegbe tartozó típusok természetesen nem határolhatók el élesen egymástól, hiszen a párbajszerű botoló is megjelenik cigánytánc karakterű változatban, a páros valamint a két férfi és egy nő által járt botolóknál pedig a nő tánca egyértelműen a cigánytánc stílusjegyeinek a hordozója.

A botolók jellemzéseiként még a *kihívás* funkciójára hívom fel a figyelmet, melyre nem csak a táncot kísérő dallamok szövege („Aki ember most álljon ki, Botom végén forduljon ki ...”) utal, hanem a vásárokon, mulatságokban és lakodalmakban is élő egykori gyakorlat, melyben a küzdelmet provokáló botolás előzte meg a verekedést.⁶

A cigány botolók és a magyar táncagyományban élő eszközös táncok kapcsolata egyértelmű, hiszen a Felső-Tisza vidéki *pásztoroknál* e típusok zöme (a küzdő karakterű, a vélt ellenféllel szemben járt, valamint az ügyességi és páros) megtalálható, s ezekre is jellemző a különböző eszközök használata, valamint az egyéb ügyességi formák megjelenése. A pásztor tradícióban élő változatok egymásba fonódó stílusrétegeinek kettős arculatát pedig az határozza meg, hogy megjelenésükben vagy *oláhos* (tehát kanásztánc-ugrós) karakterűek, vagy már az *új stílushoz* (verbunk és csárdás) hasonult formában élnek.⁷

A Felső-Tisza vidék cigány és magyar botolói alapján kirajzolódó komplex formákra tehát az jellemző, hogy az eszköz fegyverszerű használata, párbajszerű karaktere mellett az ország többi részén önállósult formában élő ügyességi típusok (kanásztánc, söprűtánc) mozzanatait is tartalmazza. A múlt századi leírások, a korai gyűjtések és napjaink népi emlékezete is arra utal, hogy a csupán ügyességi formákat őrző változatok tánc kultúránk másodlagos jelenségei, s korábban a pásztortánc másik jelentős regionális típusára, a dunántúli *kanásztáncra* is a fentebb ismertetett komplexitás volt a jellemző.⁸

A dunántúli kanásztánc ilyen vonásait tárják elénk az 1800-as évek elejéről a *Festetich György* által Keszthelyen rendezett helikon ünnepségek keretében bemutatott pásztortáncról szóló híradások.⁹ Ezek közül elsősorban az angol *Bright* 1818-ban megjelent, képpel illusztrált leírása szolgál támpontul, melyben arról számol be, hogy a grófi erdészeti iskola növendékei „Tánc közben hol körben mozogtak, hol diadalmasan rázták botjukat a levegőben, majd földhözvágták, majd újra felvették. Tenyerükkel csizmájukat verdesték és hangos csattanással összeütötték bokájukat. Aztán keresztbe tartott vagy más-más irányba szegezett botjaikkal középre jöttek és élénken hadonásztak.”

A pásztortánc e rendezett, csoportos formájával szemben a *bakonyi kanásztánc* individuális karakterét és egyes mozzanatait így jellemezte *Czuczor Gergely* 1843-ban:¹⁰ „itt férfi férfival szemben állva dobogtatja a földet, s mindenik botot vagy fényes baltát pergetve ujjával és pedig néha ijesztő gyorsasággal; ugyanezen eszközöket egymásnak dobálják, s így történik, hogy míg egyiknek kezei üresek, az alatt a másik mindkét kézzel fegyverkezve fitogtatja pergető ügyességét; majd leteszik botjaikat s azokat ritmus szerint balról jobbra és viszont által ugrándozzák, majd lábai közé vett botjára gugorodik az egyik, a másik pedig kerülgeti őt, néha át is ugorja stb.”

Ezzel rokon karakterű, ahogy *Réthei Prikkel Marián* jellemzi a gyerekkorában

(tehát a 19. század végén) látott dunántúli *juhásztáncot*, illetve az ennél vadabb *kanásztáncot*.¹¹ S ugyanígy a *kanásztánc* e sokrétű formájáról számol be *Gönyey Sándor* tanulmánya 1933-ban,¹² *Gönczi Ferenc* a betyárvilágot megörökítő munkája,¹³ valamint a *Somogyi táncok* című kötet¹⁴ a szóbeli visszaemlékezések alapján.

A somogyi, bakonyi kanásztáncról szóló híradások mellett még érdemes felidézünk néhány Vas megyéből származó adalékot is.¹⁵ Hegyhátszentpéteren így jellemezték a pásztortánc csoportos formáját:

„Hárman-négyes összeálltak, aztán úgy járták. A botot a levegőben forgatták, aztán meg fel is dobták. Úgy jártak körbe mint a ringlispil. A lábak alatt átvették a botot. Egyenként feldobták, aztán megint elkapták, aztán járták tovább.”

A bemutató jellegű, individuális változatra pedig így emlékezett az ondódi *Horváth Sándor* primás:

„Bujtás Miska kanász volt Söptén. A lába között szedte el a botot, megütötte a csizmáját. Forgatta kezében a botot, meg tette egyik kezéből a másikba.”

A történeti és recens adalékok alapján joggal feltételezhetjük tehát, hogy a Felső-Tisza vidék komplex eszközhasználatú cigány és pásztor botolói az egykor szélesebb körben elterjedt tradíció napjainkig élő változatai. Ezt bizonyítják azok a levéltári adatok is, melyek nemcsak Észak-kelet Magyarországra jellemző vonásként idézik elénk azt a gyakorlatot, hogy a mulatozás túlfutott légkörében is sor került az eszközt forgató kihívásra.¹⁶ *Andrásfalvy Bertalan* közlésében¹⁷ ismerjük a Baranya megyei levéltár erre vonatkozó leírását, mely szerint a vizslai szőlőhegyen lezajlott mulatozás alkalmával került sor arra, hogy a fokosát forgató Vincze Samu ilyen szavakkal hívta ki ellenfeleit: „Ki az az Ember aki én velem mer ki jönni viaskodni, bajvívásra ...” illetve: „Gyűj ki ha legény vagy teszek életemről ...”

A botoló és pásztortánc hagyomány legjellemzőbb vonásait, az eszköz fegyverszerű használatát, támadó formuláit ismerhetjük fel tánc történeti forrásaink *fegyvertánc-hajdútánc* leírásaiban és az egykorú ábrázolásokon. A támadó mozzanatra utal egyértelműen *Brown* 1667-es leírásának¹⁸ a következő mondata: „Csupaszkarddal előre törve, suhintgatva és csattogtatva járlák.”

Az eszközök táncok széles körben elterjedt típusa és mozzanata, a mindkét kézben tartott eszközzel való, virtuóz játék történeti emlékeként pedig *Eszterházy nádor* visszaemlékezésére¹⁹ hivatkozhatunk, aki önéletírásában (1647) így utal erre: „Annak utána két meztelen karddal kellett hajdútáncot járnom, kinek igen mestere voltam.”

A tánc történetünkben is nyomon követhető, fegyverrel járt páros tánc meggyőző emléke a *hajdútánc* kései periódusából származik, s a Rákóczi szabadságharc korára utal. *Engelbrecht* rézmetszet sorozatának egyik képe²⁰ ugyanis a karddal páros táncot járó kuruc tisztet örökítette meg. *August Gerasch: Parasztok Sáros vármegyéből* című műve²¹ pedig múlt századi ábrázolása e páros tánc típusnak. E forma korábbi történeti jelenlétét sejtetik a hajdútáncos nőkről szóló híradások, így a *Balassi Bálint* személyéhez kapcsolódó emlékünknél,²² *Kemény János* jó hajdútáncos dajkáját említő megjegyzése,²³ valamint az a forrás mely a 17. századi Debrecen jó hajdútáncos asszonyait dícséri.²⁴

A *hajdútánc* egykori funkciói között is megtaláljuk az ellenfél provokálására utaló vonást. *Gabelmann* császári hadtörténetíró beszámolójából²⁵ tudjuk, hogy Esztergom ostrománál (1595) az ellenség kihívásaként járták a csata hevében.

A fegyvertánc-hagyomány történeti múltjáról valló források mellett e tradíció további, nagy távlatot sejtető körvonalai rajzolódnak elének a táncfolklórban felismerhető párhuzamok alapján. Ezek tanulsága, hogy a két összetevő, az ügyességi és párbajszerű forma tulajdonképpen két szálon követhető nyomon. Az eszköz fegyverszerű kezelését őrző, individuális küzdő forma rokon típusai elsősorban a balkáni, a török és az arab tánc-hagyományban ismerhetők fel.²⁶ A különböző ügyességi formulákat viszont általános európai tradíció részeként tarthatjuk számon, hiszen a Kaukázustól Skóciáig megtalálhatók a változatai.²⁷

A botoló táncok további balkáni kapcsolatára utal még a két férfi és egy nő által járt típus,²⁸ a láthatatlan ellenféllel szembeni küzdelmet idéző forma és a fegyvertáncot eszköz nélkül imitáló változat.²⁹ Ez utóbbihoz adalék *Andrásfalvy Bertalan* gyűjtése, melyben az albán fegyvertánc (Vallja e shpatave) rokon, eszköz nélkül járt páros egyik jellemző mozzanataként írja le, hogy a férfi „mindkét kezével maga előtt nyitott tenyérrel malmozott”, s ezt állítja párhuzamba magyarországi cigányok botforgatást jelképező, hasonló gesztusával. Talán nem tarthatjuk véletlennek, hogy ugyanilyen malmozó mozgás jelenik meg az avató és hadfogadó táncok emlékét őrző körverbunk kunszentmiklósi és gencsi változatában.

Az eddig vázolt összefüggéseken túl nem csak a magyar, de az európai tánc-történetet is új, további tanulsággal gyarapíthatja a hazai cigányok és pásztorok páros botolója, valamint az eszköz nélkül járt páros cigánytánc.

A fegyvertánc-hagyományból sarjadó páros botolók egyértelműen arról tanúskodnak, hogy a reneszánsz jegyében megjelenő szerelmi párostól eltérően még praelírainak nevezhető típusát képviselik e műfajnak, s e tradíció másodlagos formáiként értelmezhetjük az ügyességi táncok (kanásztánc, seprűtánc stb.) páros változatait is.³⁰ A férfi és nő közötti küzdelem pregnáns jegyeit idézik elének a botolókon kívül a páros cigánytánc változatai is, melyekre ugyanúgy érvényesek a „megcsalás” szabályai mint az eszközzel járt típusra. A cigány terminológia szerint e páros táncokban az ellenfél legyőzését jelentő megcsalás az egymást kerülgető, egymást űző táncfolyamatban a következő: az ellenfél kiszorítása, hátamögé kerülés, karjai vagy botja alatti megfordulás, a váratlan kezdeményezésre nem reagáló táncolás stb.

Felfogásunk szerint ilyen küzdő karakterű, tehát praelírai páros képe rajzolódik elének az európai tánc-történet korai, a kb. 1050-ből származó latin nyelvű lovagének, a *Roudlieb* táncjellemzés alapján:³¹

„Felszökell az ifjú s szemben véle a lány
Sólyomhoz hasonlít az, ez mint fecske száll,
Alig közeledtek, máris elsuhanak egymás mellett,
Támadón nyúl felé s elroppenni látjuk őt,
Senki nem múlhatja felül a nézők közül
Kettőjük táncát, szökellését és kezük játékát.”

A korai páros táncnak ezt a támadón udvarló magatartását, a szelíd madarat űző ragadozó hasonlatát ismerhetjük fel a 16. századi magyar költészetben, *Balassi Bálint* táncot jellemző soraiiban. A *Bebek Judit nevére* írott költemény így idézi elének ezt a magatartást:³²

„Kiki ő vele táncát eljádni oly nagyon kívánja
Mert mint főr (fürj) után ha magasságból magát sólyom rúgja
Oly nagy sebesen táncát ő járja, nem mozdul dereka.”

Ugyancsak e tánc típusra jellemző vonást, a táncosnő suhanását idézi elénk *Balassi* a Júlia szépségét dicsérő soraiban is:³³

„Duna lefolytában rugaszkodott sajka
mely sebességgel mégyen
Táncát ő úgy járja, merőn áll dereka
mintha csúszna sík jégen
Valahová lépik, sok szemek kísérik
csudálván jár mely szépen.”

A török fogságban sýnylódó, Fehérvár egykori kapitánya, *Wattai Ferenc* pedig a múltat idéző kedves napok emlékeként az „egymást űző táncot” hiányolja.³⁴

Az agresszív csalogatás e költői képét, a szelíd madarat űző ragadozó madár párostáncra jellemző vonását megtaláljuk a táncfolklórban is. A kárpáti lengyelek *goralski* néven ismert páros táncában a férfi karját széttárva, vagy hátul mély tartásban kezét rezegtetve jeleníti meg a nőt suhanva kerülgető formulát.³⁵

A már idézett és rokon karakterű albán páros, a *Vallja e shpatave* mellett egy másikban a sas repülését imitálja a férfi széttárt karja.³⁶ Hasonló, a küzdő karakterű párosra jellemző vonásokat ismerünk a grúz hagyományból, s a karoknak ez a kifejező játéka jelenik meg a *lezginkában*, a Kaukázus vidéki páros táncokban és a közép-ázsiai hagyományban.³⁷ A férfi és nő közötti izzó párharc körvonalai rajzolódnak elénk a spanyol *flamenco* páros változataiban, távoli párhuzamként pedig utalhatunk az észak-etiópiai tigrék *aurusz* (galamb) nevű táncára.³⁸ Ebben ugyancsak a ragadozó madár és a galamb párharca elevenedik meg, amikor a szájával és hónalja puffogásával a galamb bűgását imitáló, félénk mozgású nő körül nyílsebesen cikázik a kitárt karú, vállkendőjét szármyszerűen lobogtató férfi.

Az idézett néhány példa alapján méltán tekinthetjük tehát a madár repülését jelző kartartást is a küzdelmet megelevenítő csalogatás egyik karakterisztikus vonásának. Feltehető tehát, hogy az 1670 körüli *Vásárhelyi daloskönyv*³⁹ táncjellemezése ennek a formulának egyik történeti adaléka:

„Sebes sólyom jó kedvében
Magát mint mutatja,
Repül vígan, de szárnyait
Vesztég vígan tartja.”

Talán e kartartásra utal az idézett táncnóta néhány további sora is:

Tagjaidnak hordozása
Mint vizeknek szép folyása
Csendes elmúlása.

A praelírai páros jellemző formuláit őrzik azok a páros cigánytánc változatok is, melyekben már nem játszik szerepet a küzdelmet kifejező megcsalás, tehát hasonlultak ahhoz az udvarló típushoz, melyet a magyar tánc hagyományban az ugrós páros képvisel.

A korábbi tradícióból sarjadó, organikus fejlődésre utalnak a magyar és cigány ugrós karakterű páros csalogató formulái, a karok táncot kísérő, kifejező játéka és a

pantomimikus elemek.⁴⁰ Ezek közül a karok játékában a küzdő karakterű párosra általában jellemző tradíció él tovább. Ilyen vonásait ismerjük e tánc típusoknak Közép-Ázsiától az Ibériai félszigetig, ez tűnik elénk a történeti források alapján a *Roudliebtől* Balasszig, a történeti ábrázolások közül pedig egyik korai, nyugat-európai emlékeként a heidelbergi Egyetemi Könyvtárban őrzött, 14. századból származó minnesänger kézirat miniatúráját tarthatjuk számon.⁴¹

E páros tánc típussal rokon tradícióként érdemel még figyelmet a balkáni cigányok páros tánca, a *köcek*,⁴² melyben a csalogató formulákon és kézjátékon túl a nők táncában olyan, mértéktartó erotikájú csípőmozgás jelenik meg, mely a hazai cigányság táncára is jellemző.

A párosba szőtt pantomim egyik példjaként a Tiszaigaron gyűjtött⁴³ változatot idézhetjük, melyben a táncba szőtt játék a széptevés előkészületeit, a borotválkozást, mosdást jeleníti meg. A pantomimikus elemek szerves részét alkothatták e tánc típusnak, amint ez az előzőekben vázolt kép alapján is kitűnik, s hogy az ilyen táncos játék szalonképes formában is élt a 16. századi Nyugat-Európában arról *Arbeau* tájékoztat *Orchésographie*-jában.⁴⁴ A *courrant* egyik változatáról szólva említ ilyen udvarló játékot, melyben a férfi nadrágját és ingét igazgatva közeledik a táncosnőhöz, s mikor az elutasítja eltávolodik és vigasztalannak mutatja magát.

A fegyvertánc-hagyományokat őrző botoló, a küzdő karakterű és udvarló páros mellett a hazai cigányság tánc kultúrájában is jelentős szerepe van a *férfi szólótáncnak*. Szerkesztési elvei, motívumkincse alapján ez szoros rokonságban áll az ugrós fejlettebb és a legényes egyszerűbb típusaival.⁴⁵ A táncban jelentős szerepet játszó komplex csapásolás (comb és lábszárütés, taps) viszont elsősorban az alföldi és erdélyi magyar tánc-hagyományra jellemző sajátossággal rokon.⁴⁶

A szólótánc stílárís jegyeivel egyezik a páros férfi része, ez jelenik meg a cigánytánc karakterű botolóban, s ez él egyszerűbb formában a rituális gyökerekre utaló *rókatáncban* is.

A paraszti hagyományban fennmaradt rókatánc és történeti leírása még állatutánozó, dramatikus formájáról ad hírt, ahogy ezt *Gvadányi*⁴⁷ is megörökítette:

„Én rájuk nem néztem, csak mindig táncoltam,
Húzzál rókatáncot! — nékik parancsoltam.
Ki tudja mit húztak, én arra kahogtam,
Róka egér után mint ugrik, ugrottam.”

Ugyancsak pantomimikus vonásokat őriz az a cigány páros, melyben a rókák üzekedését utánozzák, de legelterjedtebb, kéregetésként járt formájában a recitált obszcén szöveget kísérte a combverő csapásolás, befejezésként pedig az előadó „coitust utánozó mozdulattal a földre veti magát”.⁴⁸

*

A hazai cigány tánc-hagyomány e vázlatos áttekintése alapján is kitűnik, hogy a magyar táncfolklórra is jellemző típusokat őriz és rokon stílusjegyek hordozója. Értelmezését, történeti távlatú vizsgálatát tehát csakis úgy végezhetjük el, hogy a magyar tánc kultúra szerves részének tekintjük. Ezt a nem csupán módszertani következtetést vonhatjuk le abból, hogy a cigány tánc típusok is olyan individuális karakterű tánc-

kultúráról adnak képet mint a magyar. A cigány táncok stílusjegyei pedig a magyar néptánc alaprétégét képviselő kanásztánc-ugrós stílus⁴⁹ egyik fejlődési fázisát őrzik. Erre utal a táncok motívumkincse és szerkezeti sajátossága.

Számos probléma megoldásában viszont archaikus vonásaival illeszthető a történeti fejlődés korábbi periódusaiba mint összekötő láncszem vagy a kontúrokat határozottabban körvonalazó adalék a cigányok által őrzött tradíció. Gondolok itt a fegyvertánc párbajszerű karakterére, a botoló nótákban fennmaradt proporciós gyakorlatra és a küzdő karakterű páros botolóknban és páros cigánytáncban pantomimikus elemeket, gesztusokat és karjátékot őrző (vonásokra), melyek fokozottabb figyelmet érdemelnek a további összehasonlító és történeti kutatásban.

Ugyancsak történeti tanulságként és fáziseltolódás jeleként kell értelmeznünk a cigány táncolási mód egyes etnikus vonásait. Ilyen például az önfeledebb, elemibb erejű, szélsőségekben is megnyilvánuló, tehát extatikusabb táncmód.⁵⁰ Ezt a paraszti tánc kultúránkban már csak szórványosan megtalálható, a történeti forrásokban viszont nyomon követhető mentalitást már a 18. század végén „cigány” jelzővel illették. *Towson*⁵¹ így örököltette meg ezt a jelenséget, amikor Neherén egy lakodalomban látott verbunkot jellemezve ezt írta: „a diákok azonban magyar stílusban táncoltak, úgy mint a pesti regruták, de túltettek azokon, amennyiben nadrágjukra és csizmájukra való csapkodáson felül különös helyzetben olyan hevesseggel vágták magukat földhöz mint a megszállottak. Ezt a táncot cigánytáncnak is nevezik.” Az *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1800-ban⁵² pedig a verbunkot követő friss párosról írja, hogy azt „nép- vagy cigánytáncnak nevezik”.

Jegyzetek

1. MARTIN GY. 1964 és 1980, PESOVÁR E. 1972/a.
2. A párostáncokról ilyen összefüggésben PESOVÁR E. 1977/a és 1977/b, a botoló nóták proporciós gyakorlatáról pedig MARTIN GY. 1968.
3. Az eddig publikált cigánytáncokról tájékoztat a Néptáncközlések mutatója a 120–121. oldalon.
4. A botolót bemutató korábbi adatok GÖNYEY S.–LAJTHA LÁSZLÓ 1943 és MOLNÁR ISTVÁN 1947. A tánc típusról az első összefoglalás MARTIN GY.–PESOVÁR E. 1958, összehasonlító-történeti vizsgálata: ANDRÁSFALVY B. 1963. A magyar és cigány botoló típusainak a meghatározása MARTIN GY. 1968 és 1970–1972. 186–193., valamint a MNL 1. *botoló és botolónóta* címszavai. A témával foglalkozó újabb írás BÉRES A. 1985.
5. SACHS, C. 1933. 75 pp. és 85 pp. körvonalazott típusok továbbfejlesztése jelenlegi csoportosításunk.
6. ANDRÁSFALVY B. 1963. 71–72., PESOVÁR E. 1972. 173. és 183. forrás, BÉRES A. 1985. 58.
7. A Felső-Tisza vidéknek a korábbi tradíciót az új stílushoz hasonlító tendenciájáról PESOVÁR E. 1985.
8. MARTIN GY.–PESOVÁR E. 1954.
9. MORVAY P. 1956.
10. PESOVÁR E. 1972. 36. forrás.
11. RÉTHEI P. M. 1924. 137.
12. ÉBNER (GÖNYEY) S. 1933. 153.
13. GÖNCZI F. 1944. passim.
14. MARTIN GY.–PESOVÁR E. 1954.

15. Saját gyűjtéseim, a hegyhátszentpéteri adalék közölve PESOVÁR E. 1971. 14.
16. L. a 6. sz. jegyzetet.
17. ANDRÁSFALVY B. 1980. 110–111.
18. PESOVÁR E. 1972. 27. sz. forrás.
19. u. o. a 24. sz. forrás.
20. PESOVÁR ERNŐ 1966. 7. sz. kép.
21. SZENTPÁL O. 1954. 21. sz. kép.
22. ECKHARDT S. 1943. 99. és PESOVÁR E. 1972. 20. sz. forrás.
23. PESOVÁR E. 1972. 26. sz. forrás.
24. u. o. a 29. sz. forrás.
25. u. o. a 22. sz. forrás.
26. ANDRÁSFALVY B. 1963., AND, M. 1976, valamint SALEH M. kéziratoss disszertációja az egyiptomi táncokról és az ez alapján készült film.
27. WOLFRAM, R. 1935., PESOVÁR F. 1967.
28. WOLFRAM, R. 1962.
29. ANDRÁSFALVY B. 1963. 74–76.
30. PESOVÁR E. 1977/a.
31. Az eredeti latin szöveget és német fordítását közli SACHS, C. 1933. 181.
32. ECKHARDT S. 1951. I. 33.
33. ECKHARDT S. 1951. I. 99.
34. *Régi Magyar Költők Tára* XVII. század. I. 174.
35. MTA Zenetud. Int. Filmtára Ft. 826.
36. ANDRÁSFALVY B. 1963. 76.
37. RÉTHEI P. M. 1924. 76., FALVAY K. 1983., a MTV Üzbegisztánban készült filmje valamint JUHÁSZ V. 1930. 982. Ez utóbbi egyenesen e területről származtatja ezt a páros táncípust.
38. MARTIN GY. 1966. 436.
39. STOLL B. 1956. 96.
40. PESOVÁR E. 1977/b. 249.
41. SACHS, C. 1933. 19. tábla.
42. DUNIN, E. 1971., POPESCU–JUDETZ, E. 1982.
43. PESOVÁR E. 1977/b. 249.
44. ARBEAU, 1596 (1972). 66.
45. MARTIN GY. 1964. és PESOVÁR E.–LÁNYI Á. 1974. 8–11.
46. PESOVÁR E. *csapásolás* címszava a MNL. 1.-ben.
47. RÉTHEI P. M. 1924. 129.
48. MAÁCSZ L. *rókatánc* címszava a MNL. 4-ben.
49. PESOVÁR E. 1985. 31–32.
50. MARTIN GY. *cigánytánc* címszava a MNL. 1-ben.
51. PESOVÁR E. 1972. 78. forrás.
52. u. o. a 84. forrás.

Irodalom

- | | |
|----------------------|--|
| AND, METIN | |
| 1976 | A pictorial history of turkish dancing. Ankara |
| ANDRÁSFALVY BERTALAN | |
| 1963 | Párbajszerű táncainkról. Ethn. 1963. |
| 1980 | Párbajszerű táncok az európai és a magyar hagyományban. In: Magyar néptánc-hagyományok. Bp. 109–124. |
| ARBEAU, THOINOT | |
| 1596 | Orchesographie ... Langres. Minkoff Reprint Geneve, 1972. |

- BÉRES ANDRÁS**
1985 Pászttortánc és botoló. Táncstud. Tan. 1984–1985. 55–73.
- DUDIN, ELSIE**
1971 Gypsy Wedding: Dance and Customs. Makedinski Folklór IV. 7–8. 317.
- ECKHARDT SÁNDOR**
1943 Az ismeretlen Balassi Bálint. Bp.
1951 Balassi Bálint összes művei. I–II. Bp.
- ÉBNER (Gönyey) SÁNDOR**
1933 Zselici kanászélet. Ethn. 137.
- FALVAY KÁROLY**
1983 Másodszor a Kaukázusban. Táncművészet. 4. 20–24.
- GÖNCZI FERENC**
1944 Somogyi betyárvilág. Kaposvár.
- GÖNYEY SÁNDOR–LAJTHA LÁSZLÓ**
1943 Tánc. In: A magyarság néprajza IV.
- JUHÁSZ VILMOS**
1930 Tánc és színjátszás a primitív népeknél. In: Színészeti Lexikon II. (Szerk.: Németh Antal) Bp. 932–989.
- MARTIN GYÖRGY**
1964 Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. MTA I. Osztályának Közleményei XXI. 67–99.
1966 Az etiópiai táncok sajátosságai és főbb típusai. Ethn. 423–450.
1970–1972 Magyar tánc típusok és táncdialektusok. Bp.
1980 A cigányság hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánc kultúrájában. Zenetud. Dolg. 67–74.
- MARTIN GYÖRGY–PESOVÁR ERNŐ**
1954 A kanásztánc. In: Somogyi táncok. Bp. 58–77.
1958 A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánc kutatató munka eredményei és módszertani tapasztalatai. Ethn. 424–436.
- MNL**
Magyar Néprajzi Lexikon (Főszerk.: Ortutay Gyula) Bp. 1–5. 1977–1982.
- MOLNÁR ISTVÁN**
1947 Magyar néptánc hagyományok. Bp.
- MORVAY PÉTER**
1956 A pásztortánc színpadi pályafutásának kezdete. Táncműv. Ért. 48–56.
Néptánc közlések mutatója 1947–1981. Összeállította: Antal László. Népműv. Int. Szakmai Háza.
- PESOVÁR ERNŐ**
1966 A csalogató csárdás. Táncstud. Tan. 1965–1966. 115–142.
1971 Tánc történeti emlékek Vas megyéből. In: Vas megyei táncoktatók kézikönyve. Szombathely, 5–55.
1972/a A páros táncok történeti rétegei a Kárpát-medence tánc hagyományában. Táncműv. Ért. 3. 56.
1972/b A magyar tánc történet évszázadai. Bp.
1977/a Küzdő karakterű páros táncaink. Népi Kultúra – Népi Társadalom IX. 329–356.
1977/b Az ugrós páros. Táncstud. Tan. 1976–1977.
1985 A magyar néptánc területi-történeti tagozódása. Táncstud. Tan. 1984–1985. 31–35.
- PESOVÁR ERNŐ–LÁNYI ÁGOSTON**
1974 A magyar nép tánc művészete. I–II. Bp.
- PESOVÁR FERENC**
1968 Kanásztánc és seprűtánc. – Mutatványos táncaink két típusa. Táncstud. Tan. 1967–1968. 93–125.

POPESCU-JUDETZ, EUGENIA

- 1982 Köcek and Cengi in Turkish Culture. Dans Studies. Vol. 6. Jersey. 46–58.

RÉGI MAGYAR KÖLTÖK TÁRA XVII. SZÁZAD 1. (Sajtó alá rendezte Stoll Béla) Bp. 1959.

RÉTHEI PRIKKEL MARIÁN

- 1924 A magyarság táncai. Bp.

SACHS, CURT

- 1933 Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin

STOLL BÉLA

- 1956 Virágénekek és mulatónóták XVII–XVIII. század. Bp.

SZENTPÁL OLGA

- 1954 A csárdás. A magyar nemzeti társastánc a 19. sz. első felében. Bp.

WOLFRAM, RICHARD

- 1935 Der Spanltanz und seine europäischen Verwandten, ein weiterbreitete Geschicklichkeits-Schwerttanz. Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde. 9. Jg. 35–47.
- 1962 Der Volkstanz als kulturelle Ausdrucksform der Südosteuropäischen Völker. Südosteurpa Jahrbuch VI. München. 63–84.

A közölt táncok adatai

1. *Cigánytánc*. Nagyecsed (Szabolcs-Szatmár m.).
 Táncolta: Balog József (Simon), 41 éves
 Gyűjtők: Gyűjtőcsoport 1980. okt. 11.
 A táncot lejegyezte: Lányi Ágoston
 A dallamot lejegyezte: Halmos Béla
 Megjegyzés: A filmfelvétel az MTA Zenetudományi Intézetében található: Ft. 1071. 1. sz. tánc. A lejegyzés a táncírástár 1148. tétele.
 A közölt rész a táncfolyamat eleje, melyet a mellékelt dallam 8 sor terjedelmű részére járt a táncos.

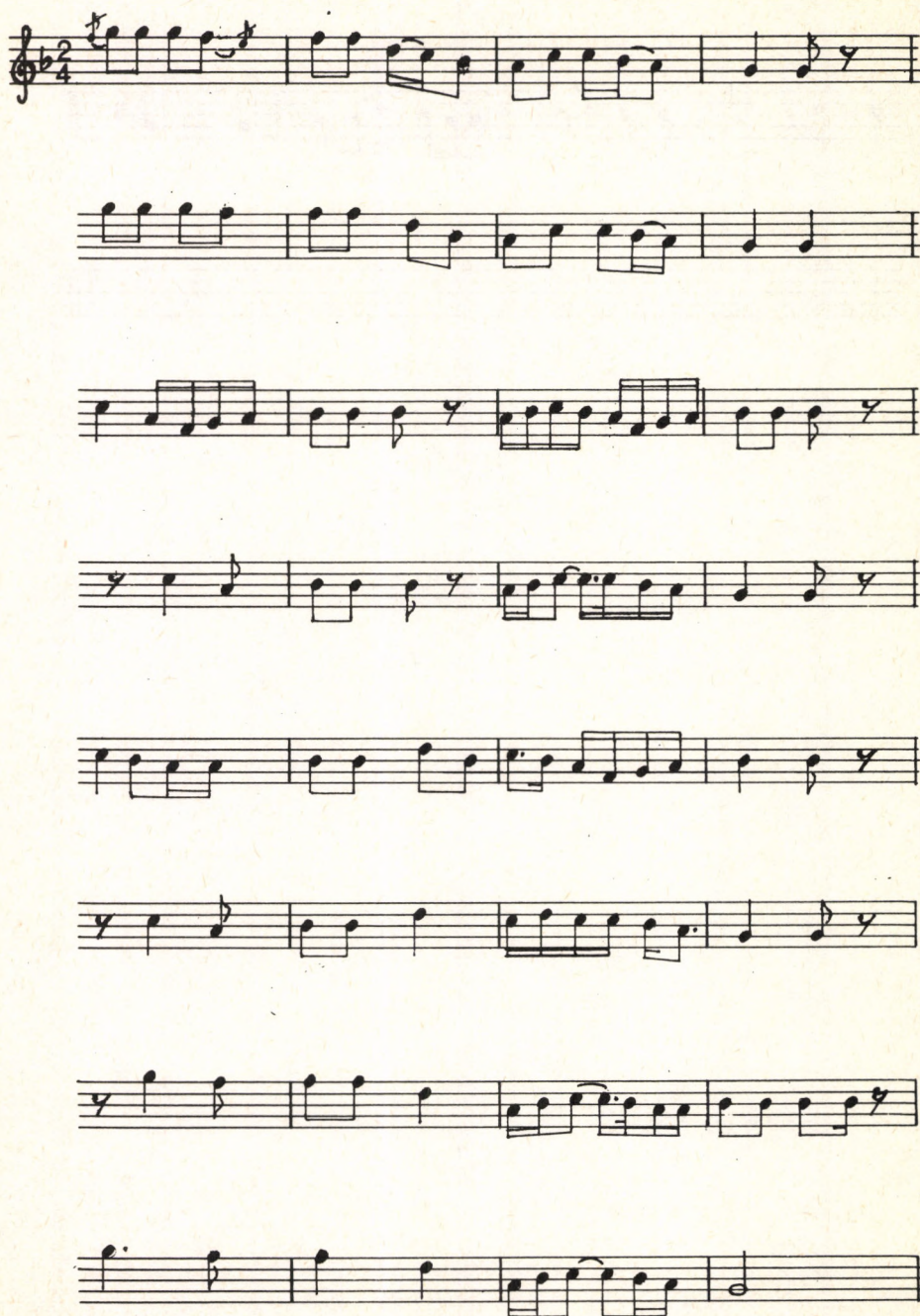
2. *Páros cigánytánc*. Kölcse (Szabolcs-Szatmár m.).
 Táncolta: Lukács Sándor 25 éves és Tanta Julianna 23 éves.
 Gyűjtők: Erdélyi Tibor, Maác László, Martin György 1958. szept. 5.
 A táncot lejegyezte: Lányi Ágoston.
 A dallamot lejegyezte: Martin György.
 Megjegyzés: A felvétel az MTA Zenetudományi Intézetében találhat: Ft. 404. 9. sz. tánc. A lejegyzés a táncírástár 207. sz. tétele.
 A közölt részlet a *Pesovár E.* 1977/a-ban megjelent folyamatot megelőző rész.

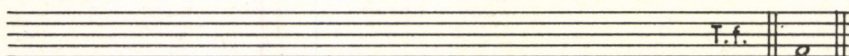
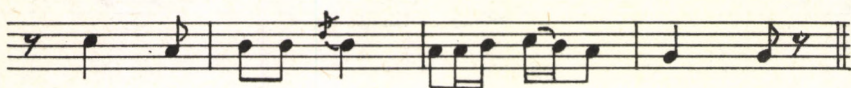
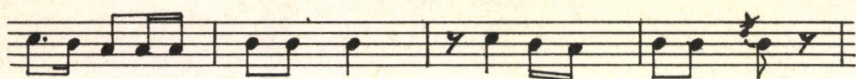
ERNŐ PESOVÁR

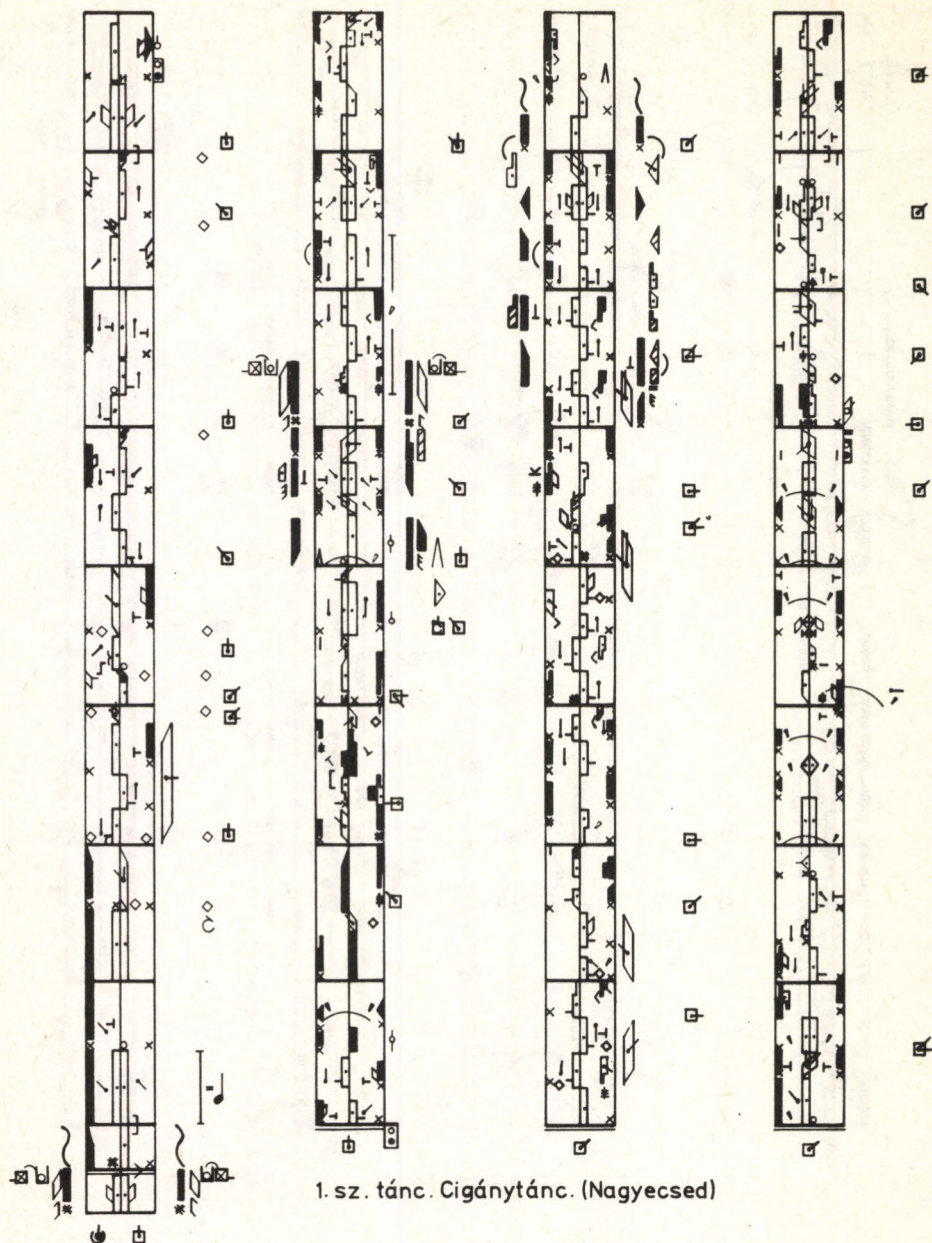
Importance historique des traditions de danse des Tziganes de Hongrie

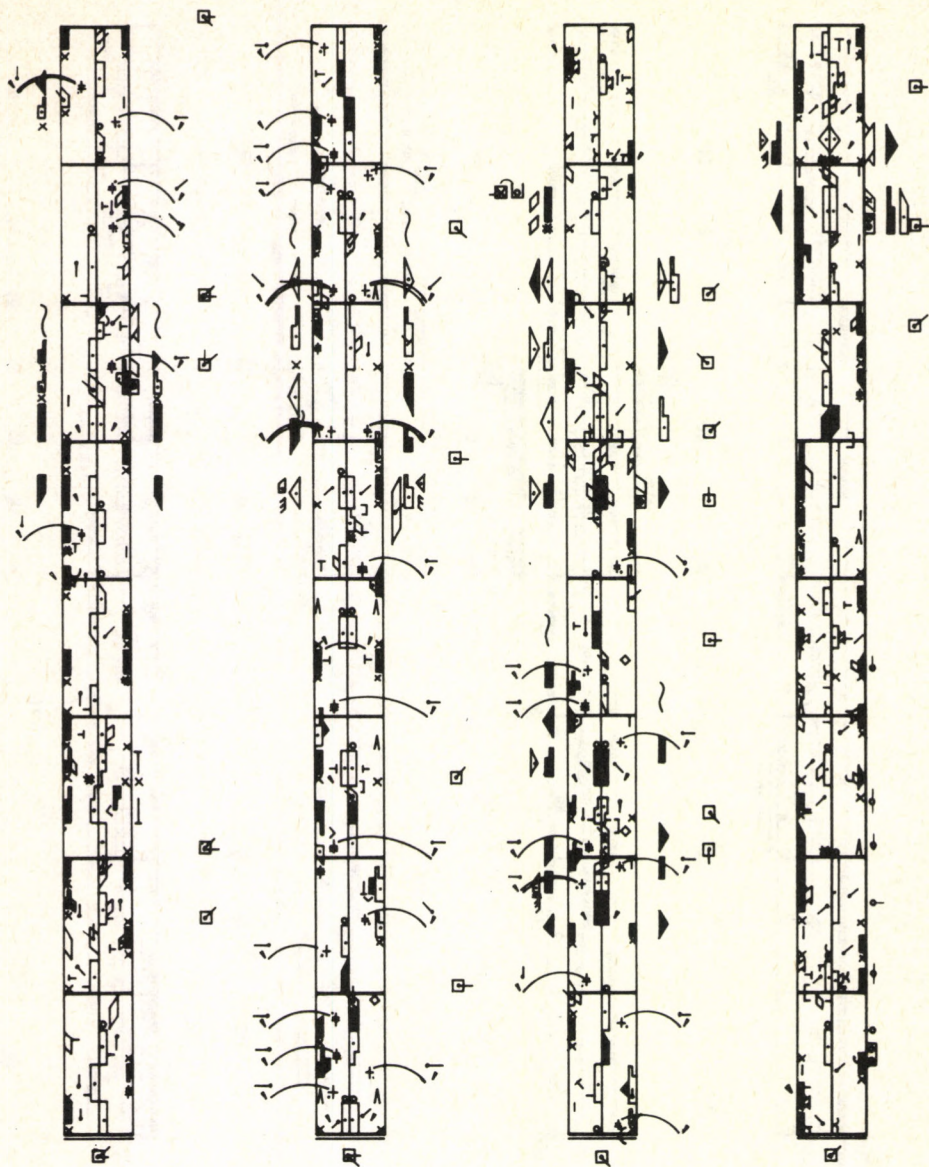
Tenant compte des spécificités formelles des danses, ainsi que des enseignements tirés des sources historiques, l'auteur de cette étude esquisse les traits communs sur la base desquels les traditions des Tziganes de Hongrie peuvent être considérées comme faisant partie organique de la culture chorégraphique hongroise. En analysant les différents types de danse l'auteur attire l'attention sur les importantes contributions fournies par l'examen des danses tziganes de Hongrie pour résoudre nombreux problèmes dans l'histoire de la danse dans le bassin carpathique et en Europe. C'est de ce point de vue que l'auteur traite les types de danse tziganes apparentés au caractère individuel de la tradition hongroise: les danses à bâton conservant les traditions des danses guerrières, les danses d'hommes au style ancien et leurs variantes les pas de deux au caractère de lutte et leurs éléments patomimiques, ainsi que la danse de renard marquée par le rite de fécondité. En conclusion l'auteur esquisse les caractéristiques ethniques à trouver dans la manière de danse tzigane, ainsi que leurs antécédents historiques.

1.sz. tánc dallama



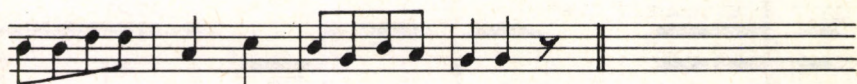


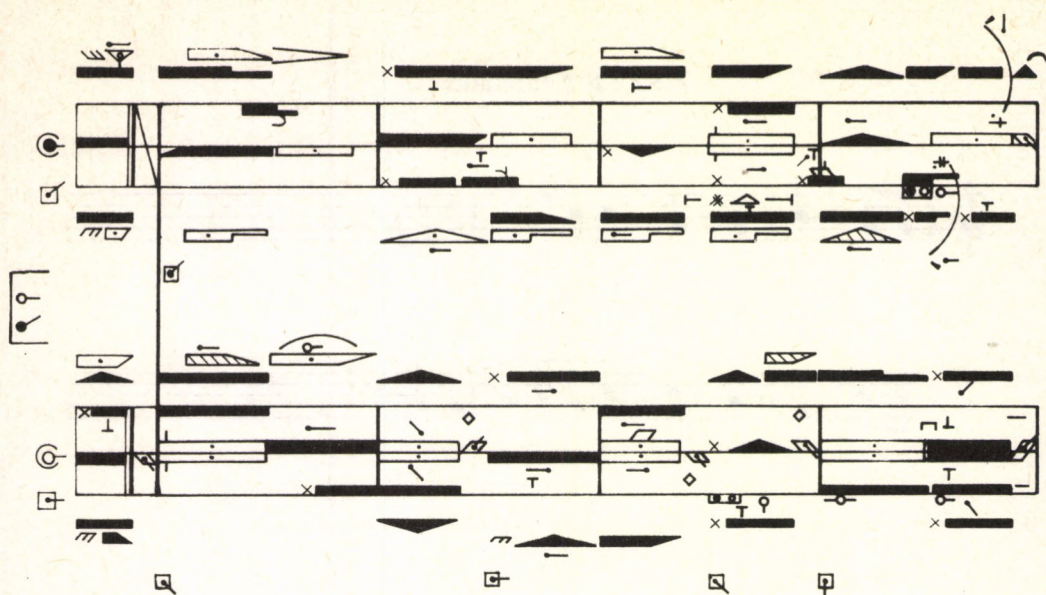




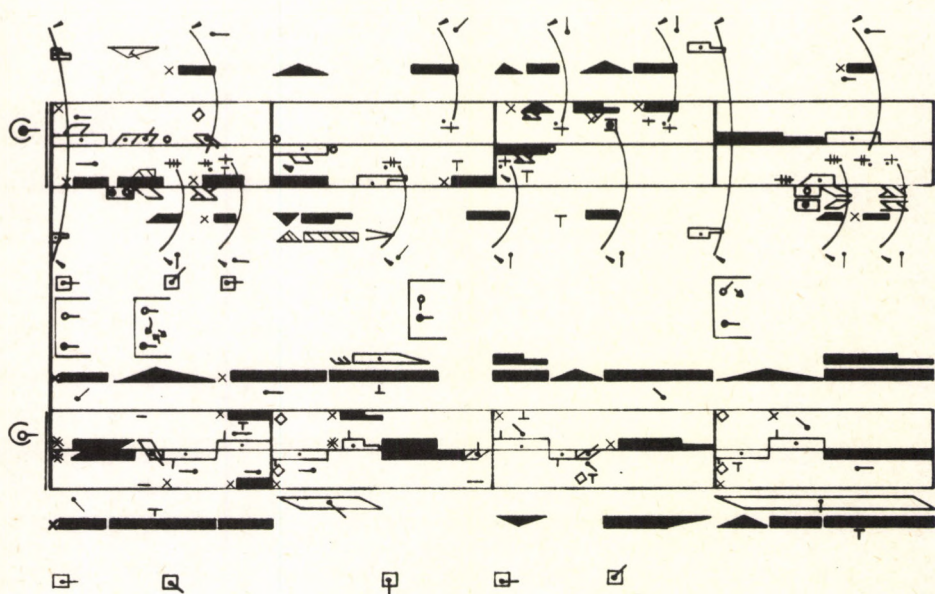
1.sz. tánc folyt.

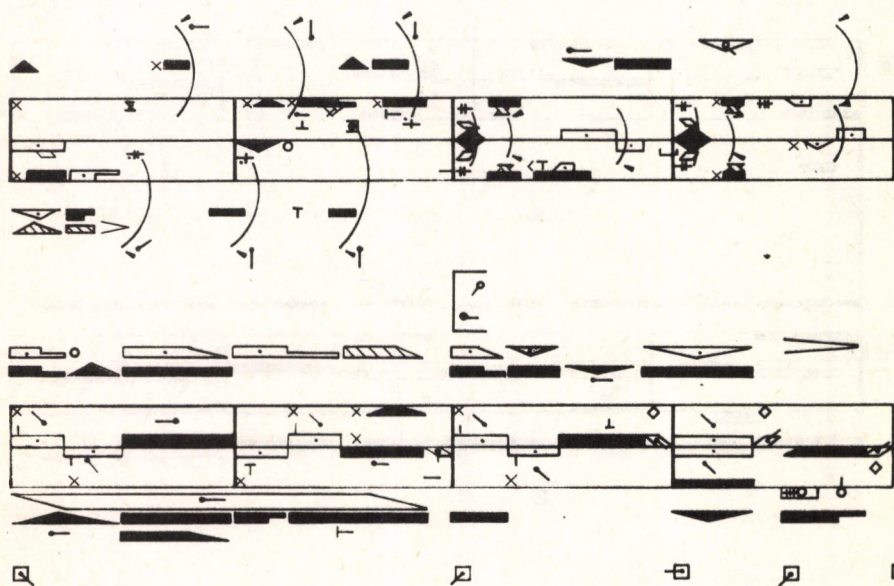
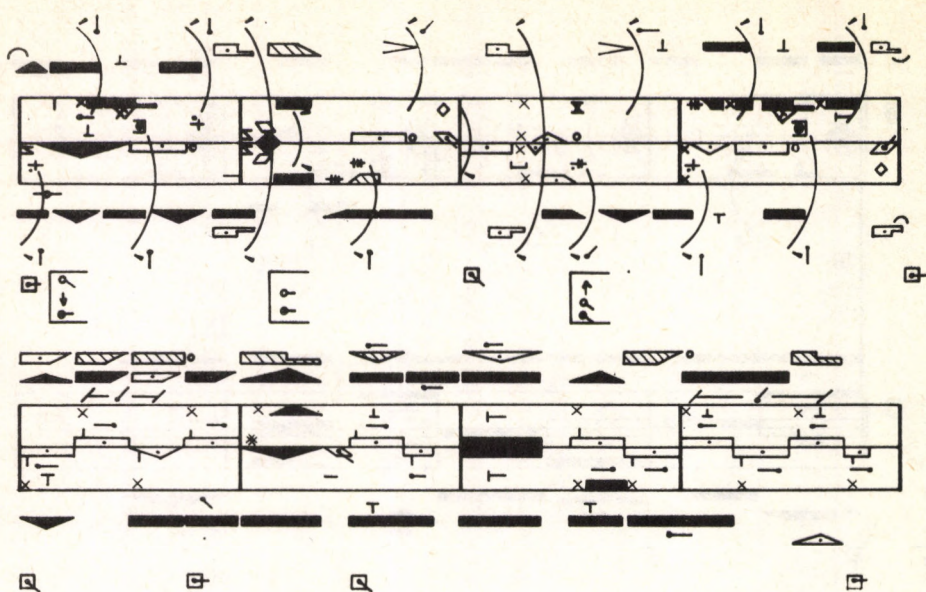
2. sz. tánc dallama



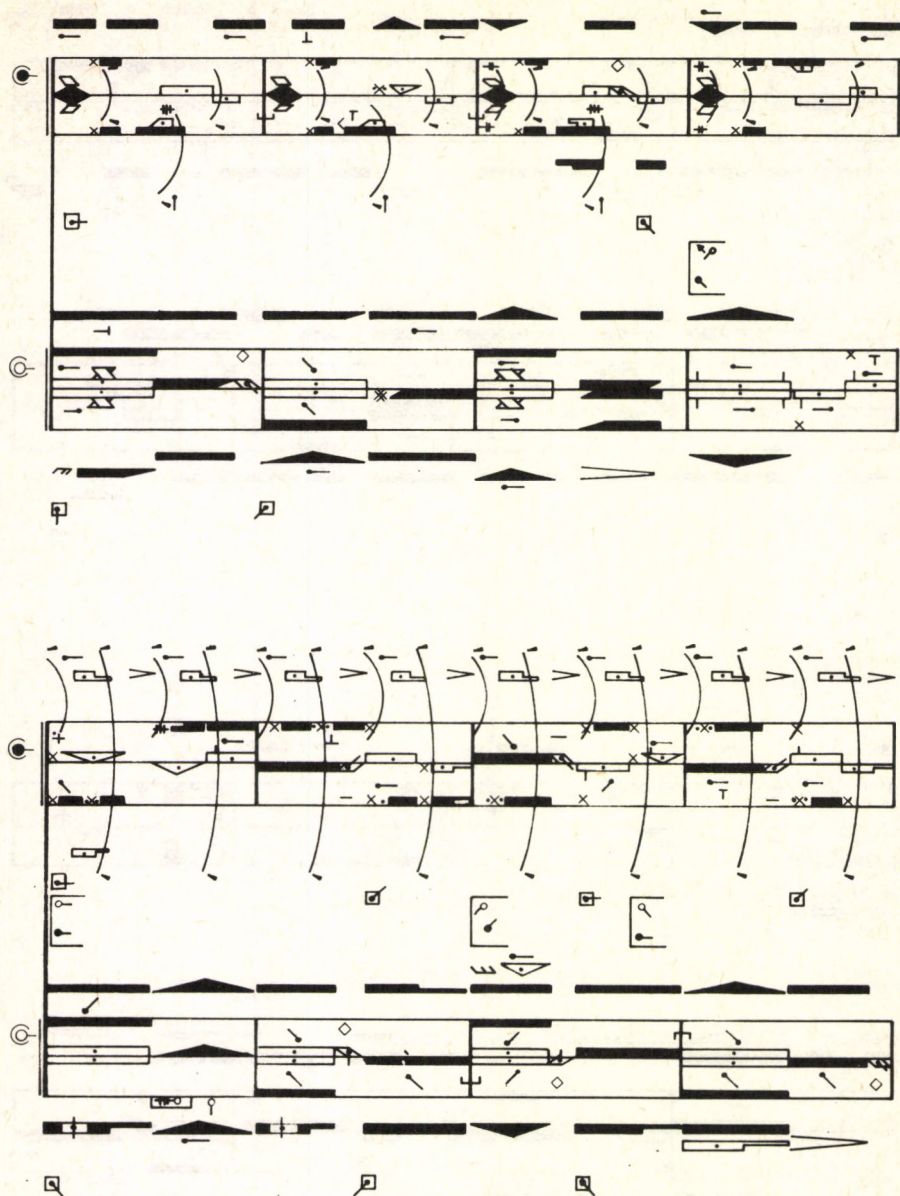


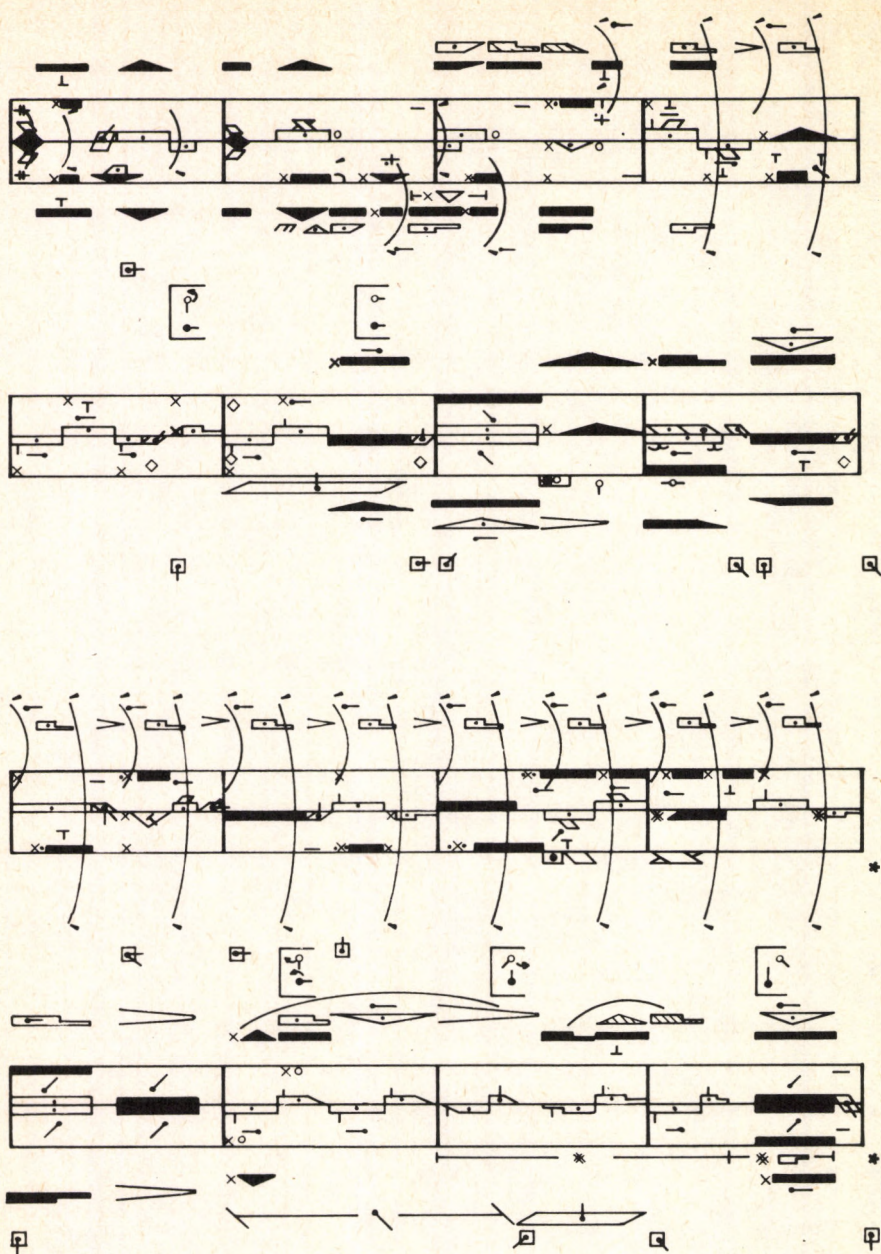
2.sz. tánc. Páros cigánytánc részlete
(Költsé)





2. sz. tánc folyt.





TÂNCÉLET

LA DANS DANS LA VIE

EGY MEZŐSÉGI FALU TÁNCÉLETE

Bevezetés

A nagy kiterjedésű erdélyi Mezőség — cigányok, magyarok, románok és szászok lakta vidék — a magyar néprajzi irodalom elhanyagolt területei közé tartozik. Valamivel jobb a helyzet a folklorisztikában, ahol a közlések sorában nem csak elszórt adatokkal, hanem néhány monografikus jellegű munkával is találkozunk.¹ Szembetűnő pozitív kivétel a régi Szolnok-Doboka megyei Szék.²

A mezőiségi tánc típusokról vannak már bizonyos ismereteink, főleg MARTIN György publikációi nyomán,³ azonban részben a gyűjtés területi egyenetlensége, részben pedig a táncélet hiányos föltártsága is indokolja e dolgozat témaválasztását, bizonyos objektív nehézségek ellenére is. Megerősített szándékomban az a körülmény is, hogy Vajdakamarás (Vaida-Cămarăș jud. Cluj, Románia) a vidék táncéletével foglalkozó eddigi munkákban tárgyalt falvak⁴ közötti területen fekszik.

Sajnos igen kevés az alapos megfigyelésen alapuló közlés a századforduló körüli időből.⁵ A Magyar Néprajzi Atlasz gyűjtőfüzeteibe nem kerültek táncra, tánczenére, táncnévre vagy táncéletre vonatkozó kérdőpontok. Amit a recensnek mondható táncéletről tudunk — a szórványos feljegyzéseken és egyes szokásleírások részletein kívül — azt néhány gyűjtő önzetlen, egyéni vállalkozásának köszönhetjük. Sajátos ellentmondás, hogy a technikai föltételek javulása következtében csökkent az intenzív táncgyűjtések aránya, mivel a legsürgetőbb feladat az lett, hogy „minél több helyen, minél több tánc rögzítését elvégezhessük”.⁶

Az egyetlen megjelent táncélet-könyv⁷ is nagyrészt csak részleges érvénnyel, illetve általánosságok keretein belül kénytelen témáját tárgyalni, ami a tárgykör egyenetlen gyűjtöttségével magyarázható.

A táncéletbeli ismeretek pótlásában sok segítséget nyújthatna a társadalmi gyűjtők, valamint a hazai és határainkon túl is sugárzó tánc- és táncházmozgalom tagjainak ilyen irányú aktivizálódása.⁸ Különösen hasznosnak ígérkezne ez a tagoltabb kultúrájú vidékek esetében, minthogy nemcsak a táncok táji-regionális differenciáltsága,⁹ hanem nagy valószínűséggel a táncéletbeli táji változatok is történeti-fejlődési fokozatoknak tekinthetők,¹⁰ illetve akként is értékelhető elemek sorát hordozzák.

A táncéletre vonatkozó adatokat könnyebb gyűjteni, mint a konkrét táncváltozatokat, egyrészt azért mert ha a legöregebb korosztály táncra már nem is, de szóra még bírható, másrészt azért, mert a táncélet gyűjtése valamivel kisebb — felszereltség- és felkészültségbeli — apparátussal is végezhető.¹¹

A lehetőség szerint minél teljesebb anyaggyűjtés és közlés tekintetében máig érvényesnek tűnnek Kodály 1952-ben — bár kissé sarkítottan — leírt, serkentő figyelmeztet-

tetésnek szánt sorai: „A pontos anyagközlés háttérbe szorult. ... A legragyogóbb elmélet kártyavárként omlik össze egyetlen új adat súlya alatt. Elméletek elavulnak, hibátlanul közölt anyag soha.”¹²

Tudatában annak, hogy a hibátlanságot szerencsés esetben is csak megközelíteni lehet, a következőkben az eddig gyűjtött anyag alapján a régi Kolozs megyei Vajdakamarás hagyományos táncéletét – amely az 1950-es évek közepén szűnt meg – kívánom ismertetni.

Tánctanulás

„A táncok tanulása falun *megfigyelésből, ösztönös utánzásból*, majd *tudatos tanulásból* és *gyakorlásból állott*.”¹³ Igaz e megállapítás Vajdakamarásra is, a gyermek szinte észrevétlenül sajátította el képességeinek megfelelően a táncokat a legénnyé, illetve a nagyleánnyá válás idejére. „Van aki ára is születik. Van aki oan botlábú, hogy min nézheti mē soha még a világ, meg nem tanulja. Van amejik má kicsi korába tud. Van amejiket min taníthatja, de nem tud megtanúni.” (7.)¹⁴

Az ösztönös utánzás először a leányoknál csap át tudatos, csoportos gyakorlásba. Ismerve e vidék párostáncaiban a nőre háruló feladatokat¹⁵ ezen nem is csodálkozhatunk.

„A leányok meg összejöttek mondjuk hogyha ők vótak magukra.. ..nem vot ott férfi de ha látták hogy jö, akkor má futottak el, búttak el, nem | hogy tanítgassák. A leányok má | gyerekkoruktú tanuták régen. Ők magokba.” (3.)

A fiúk nem csoportosan, egyedül kezdték – lehetőleg eldugott helyen – a gyakorlást, különösen a férfitáncok nehezebb figuráit.

„Ő magába kellett tanujjan... Addig küszködött amig mindenki megtanut magába.” (3.) „S én nézegettem, úgyhogy, lábró lábra ment ez a (tanulás)... S mi mint gyermekék nézegettük, hogy micsinának az öregek, hogy csinálják s úgy.. ..figyeltük hogy azok hogy csinálják meg, és mi azoktól tanultuk.” Utána otthon „Próbálta, mind a majom.. ..megpróbálja csinálja s aztán próbálgatja s addig focsargatja s addig talál-gatja, amíg megtanója... Hát ott né, az istállóba. Az ember takarítgatta a marhákat s aztán füttyörészett, még csináta || addig csináta a tempót, amíg megcsináta. || Nem vót nekünk.. ..tánciskolánk. Hanem csinátuk mi magunk.” Úgy, hogy a többiek „Ne lás-sák. Aztán amikor már megtanótok, akkó nem vót baj ha látták is.” (2a.) „... én is megtanoltam ezeket a nyavajásokat | (ez) t a legényest. Szerettem erősen osztán, | úgy-hogy | az ember amit szeret az(t) meg is tanolja hamar.” (2b.)

A gyermekkor táncalkalmai

Azokat az alkalmakat, ahol a fiúk és leányok már egymással táncolhattak a „sátoros ünnepek” vasárnapja délutánján¹⁶ a mozgékonyabb gyermekek közül „akko is vot két kezes. A kezesek¹⁷ szervezték.” (7.) „Egy furujást, vaj egy zenészt egy muzsikást fogadtak ők magok a gyerekek.” „Ők maguk intézték... Nem is mondtuk meg atthon hogy és mint van..” „kivettek egy házat vaj egy – ha nyár vot – egy csúrt, oztán ott” tartották a „kicsi tánc”-ot.¹⁸

A zenét rendszerint egy szál hangszer szolgáltatta egy-egy kevéssé foglalkoztatott idősebb ember kezében. A fizetség nem volt pontosan kikötve.¹⁹

E *kicsi táncok* nemcsak a fiúk–lányok táncbéli összecsiszolódásának az alkalmi voltak. A zene szolgáltatói ugyanis gyakran irányították, tanították is a gyermekeket.²⁰

Táncalkalmak

E fejezetben azokat az alkalmakat tárgyaljuk, ahol táncra sor került, vagy sor kerülhetett. E táncalkalmak többségét egyszerűen *táncnak* nevezték. A fiatalság táncalkalmait, melyeknek fő indítéka a tánc kedv volt, a kétrendszerűség jellemzi, mint pl. Széken és Válaszúton is.²¹

Ez „azt jelenti, hogy az év során előfordult táncalkalmak két nagy csoportra oszthatók aszerint, hogy hosszabb vagy rövidebb időre fogadták-e fel a zenészeket. A rövidebb időtartamú zenészfogadásokkal legfeljebb néhány napra – legtöbbször ünnepnapra –, a hosszabbakkal pedig több hónapra – főként vasárnapokra – biztosították maguknak a fiatalok a zenét.”²²

A *nagy időtartamú zenészfogadásra* – az idősebbek szerint – egy évben egyszer, egész évre, vagy kétszer – ez általánosabbnak látszik – került sor. Az utóbbi esetben először újév táján tizenöt, majd húsvét táján harminc vasárnapra fogadták meg a zenészeket. A fiatalabbak szerint – vagyis kb. az intenzív táncélet utolsó 10 évében – a 10 vasárnapos zenészfogadási ciklus volt szokásban.²³

„... hát nekünk, amikor fiatalok voltunk, | minden vasárnap táncunk volt | itt a községbe... Elmentünk és megfogadtuk a zenészeket nyáron harminc vasárnapra. És az a harminc vasárnap amég letelt, addig minden vasárnap jöttek muzsikálni... Amikor letelt ez a nyári fogadás, . . akkor megfogadtuk tizenöt vasárnapra... Karácsony előtt ment húsvétig... Húsvét után akkor megint a harminc vasárnapra... Mikorra bekövetkezett a karácsony, akkorra kiment a harminc vasárnap.. ..úgyhogy állandóan megvót... Azon az egy vasárnap.. ..sose táncoltunk, amikor nagyhetet hirdettek (a) templomba.” (2a.)

„Vót úgyis, hogy megfogadták tíz estére, tíz vasárnapra. Tíz szombat este, tíz vasárnap.. ..minden vasárnap este, szombat este, vót tánc.” (7.)

E rendszeresen ismétlődő táncalkalmak lezajlásáról szó lesz még az alábbiakban.

A rendszeres, hetenkénti táncok mellett a *nagy ünnepek idején* három nap egymás után volt tánc. A zenész fogadásakor „Az ünnepek azok nem vótak belekötve a... vasárnapokba.. ..az ünnepek külön vótak. Például karácsony, húsvét, pünkösöd, ezek külön vótak.” (2a.)

Az ünnep első napján a délutáni istentisztelet, az „... estéli templomozás után kezdődött a tánc” (2b.), majd az ünnep 2. és 3. napján délután és este is táncoltak. Ezekre az ünnepekre, valamint szilveszter és újév napjára a zenészeket külön fogadták meg.

Itt említendő meg a fiatal házások által és számára rendezett tánc- és mulatási alkalom, amelyet karácsony „másodestéjén” tartottak. Ezen sem házasulatlanok, sem a kb. 30 évnél idősebb házások nem vettek részt. Jellegeiben hasonlít a közismert batyus bálhoz. A fiatalok *táncában* muzsikáló cigányokat fogadták meg, s „ha a tánc észéjedt tizenkét órakor” kezdetét vette a „jánoszás” egy háznál. A magyarázat szerint azért

hívják így, mert „János napjára esett, oztán azér. Oda esett.” (2b.) Tehát csak időben esik egybe a Jánosok köszöntésével.

Az élet fordulóihoz kapcsolódó táncalkalmak

A keresztelő és a konfirmálás újabban viszonylag széleskörű rokonság jelenlétében zajlik le. Az egyházi szertartás végeztével otthon „aztán csinálnak egy jó kis mulatságot... Nótázás az van másnap reggelig.. ..táncnótákat... ..cigántáncfélék, más,|| kinek amijen jut eszibe ajant nótáznak.. ..vannak ojan jó zenék, vannak jó csárdások.. (De csak) .. azóta móta ez a demokrácia van. (A) háború előtt nem vótak efélék ... Mosmá nagy keresztelők vannak.. ..mos má nemcsak a keresztszülőt hívják meg, hanem meghívják a közeli rokonakat is.” (2b.)

Sorozás, berukkolás: A zenészek a sorozást meg-„előző nap este ̊jöttek és tánc vot | azonn este. Tánc vot egisszen éfélig. Tizenkét óráig, egy óráig.. ..ott mullattunk| mondjuk egy-két óráig éccaka, aztán ̊szijettek de akik kellett menjenek sor alá, azok nem szijettek, azok ott maradtak. Egisz éjjel. Mullattunk... Berugtunk. S aztán az asztalon táncoltunk | ijen leginyest | kurázsit | így mondták neki | úgy hogy csak úgy magunkra votunk s oztán reggel akkor jüttek a szülők a tarisznyával || és kellett indulni.” „Akkor indultunk Mocsra.” (2b.) A „sorozatra” a 30-as évek közepéig-végéig gyalog mentek Mocsra. A zenészek kísérték őket és „muzsikáltak végig. Már nem minden pusztá hejen, például átmertünk Gyéresen keresztül muzsikáltok, mikó kijöttünkGyéresrül.. (akkor nem) ..s onnét aztán ereszkedünk be Mocsra.. ..akkor aztán megin nekifogott (a) zenész és muzsikát... Visszafele megint így vót.” Mikor Kamarás határába értek „... a hegy tetejibe, akkor aztán nekifogott a zenész, muzsikált, s... ..akkó összefogóztunk ügyesen, összeölkeztünk sorba,| s énekelve jöttünk be a faluba. Mindenkinek cédula vot a kalapjába, aki be vót sorazva, aki nem, az hátul maradt. Hátul a cigányon.” „Akko bementünk az egészen (mindannyian) a kacs mábo.” „Akko megin mullattunk ̊n nagyot.. ..s akkor aztán, mindenkinek a szülei, hozzátartozói – bátyja öcse, aki vót, a közelebbi rokonok –.. ..odamentek s egy-egy liter pálinkát vettek, akkor már nem a regruták vettek.. ..akik be votak sorozva, hanem már a szülők vették az italt.” Szemben az előző estével, amikor maguk vették. „Akkor aztán mullattunk.. ..tizenegy-tizenkét óráig akko megint || tartott a mulatság.. ..mindenki.. ..béült a zasztal megé, ott mullatott, a leányok elmentek haza. Úghogy akko má nem is kellett. Me azelőtt való éjjel | egisz éjjel mullattunk, táncoltunk, akko má nem kellett a tánc. Berugatt mindenki.” (2b.)

Amikor a 30-as évek végétől már nemcsak Mocsra kellett menjenek sorozatra, a zenészek csak az „āsó fogadóig, a főutig” kísérték a legényeket, de amikor „visszajöttek este a faluba, már újra várták a zenészek” őket. (7.)

A berukkolást megelőző éjjelt is átmulatták, majd végigjárták zenészekkel a faluban azokat a családokat, ahonnan berukkoló volt, „így elköszöntünk mindenkitű s aztán így zenéssze mentünk le az országutig.. ..s addig kísérték le az egész község. Az összes fiatalak, s.. ..akik be kellett rukkajjanak, azoknak a legényeknek a hozzátartozójuk, rokonak.. ..akik be kellett rukkajjanak, azok mentek szépen összeölkezve, énekelve, egész odáig, s ott mindekitől eköszöntök szépen, s a hozzátartozók visszafordut

onnét, s oztán mi bementünk.. ..Kolozsvárro.. ..falubeli szekerekké.. ..és jelenkeztünk a jelenkező hejen ...” (2b.)

Fiatal halott „lakodalma”: „Vótak fiatalak || akik meghaltak. Például vot egy, hogy villám érte... Vot nekem.. ..egy unokabátyám.. ..fiatal fiú votam, tizenhat-tizenhét éves lehettem. || Vőféjek vótunk. Ippeg mind egy bálnál... (mint lakodalom-kor) S akkor a fiatalokat összegyűjtettem, koszorut fonattam velek, és úgy kísérték ki a.. ..holttestet a temetőre. (előtte) Ott is vot virasztó.. ..a fiatalok nem vótak virasztó-ba csak az öregek. De a közelebbi való rokonok ott vótak. Akkor összegyűlt a fiatalság az egész, és szépen felsorakoztunk... Amikor kivitték a házból... Már a prédikálás előtt.. (a zenészek) elhúzták annak a leginynek a nótáját, akit szeretett... És zenész-szē kísértük ki a temetőre... (közben) Cigántáncokat. Ijesmit. Ijen csendes nótákat... (játszottak) Kikísértük a temetőre a sírig és ott a zenészek egy pár táncot, szoval egy pár nótát el | zenéltek s... Akkor megállott (a zene) amég a pap elmondta az ő mon-dani valóját,.. ..s oztán utána mikor keztek húzni be a sírt, akkor oztán nekifogtak s zenéltek... Csak mind ijen csendes nótákat .. (zeneszó mellett) akkor hazajöttünk ... Ahoz a házhoz.. ..ahonnan.. ..kivittük a holttestet... Ott | ett mindenki... Meg vot készítve a vacsora... Főtt vacsora vot mindég. Vagy gujás friss kenyérrel, vagy tötött káposzta vót, vagy laska.. ..bornyuhussal || úgyhogy mindenki ē vot látva. S itallal... Utána még elhúztak egy pár nótát, oztántáncoltak a torozás után.. ..egy párt... Há mondjuk egy jó órátojan formán | egy óra körül ...” tartott az egy pár tánc. „... két eset vót akkor hogy táncoltak.. ..a torozás után.. ..(a) mit én tudok. Azóta nem.” (2b.)

„Úgy vot hogy | akkor az ember meghalt,.. ..de akkor vót hogy legyen meg az esküvője... Megtartották azé... Halála után... A fiatalok má ott vótak a jegyzősé-gen. Má bé vot iktatva a neve, hogy kivē esküszik meg a.. ..lējány... S ügyesen, akkor má megeskették avā... A banda jött, s leghamarább ēment (a házához) a kapuba. S ēmentek a temetőbe... Bémentek. Az ő sírjához... S anét hazajűttek s aztán tartot-ták meg a rendes... (lakodalmat. Ott is táncoltak.) Ugyanúgy mind a rendes” lakodal-mon. (5.)

Lakodalom

A lakodalom egészére a helyi, különböző korosztályok által egyaránt használt terminus a *bál*.

Előkészületek: „... a násznagy s a násznagyné.. ..megkérlik a menyasszonyt... Régebben nem ment csak a kettő. Esetleg a vőlegénnek az apja.. ..s még valaki. Há most ojan eljegyzéseket csinának hogy | harminc-negyven szeméj. De régebben négy-öt szeméj ott az asztalná megkérték a lányt, s annyi vot az egész.” Ezután „kihirdeti a pap háromszor... Miko harmadszor hirdetik akko meg is mondja hogy miko esküsz-nek.” (7.)

Hívogatás, meghívottak: „Jártok rendesen a vőféjek, a lakodalom előtt | egy héttel s meghítták a rokonokat | hogy na: ekko s ekkor.. ..lesz a lakodalom | gazd-urunk szívesen látja a lakodalomba. Szoval ijen kis verset mondtak, akkor.. ..a vőféjek után (közvetlenül, velük együtt) ment a násznagy, az is meghíta a rokanakat.” A meg-

hívtak száma elérte a „... kétszázat háromszázat is... Már akkor is... ez attu függmijen nagy a rokonság mind a két félrül.” (2b.)

A lakodalmom ideje, időtartama, helye: „... régen megvót télen-nyáron. Mos má csak inkább nyáron csinálják.” (2b.) „Akkoriba vasárnap csinálták, máma szombaton csinálják a lakodalmakat. Akkoriba mindig vasárnap csinálták.” (2a.) „Ment az vasárnap(tól) s hétfőn este s miko hogy.” De előfordult, hogy „... visszamentek még kedden reggelig is.” (3.) „De mostanába szombat este tarcsák, hogy a vasárnapi nap má szabadnap... Azóta, mióta van ez a sok gyári munkás... Hogy falurol is navetáznak be, ingáznak be Kolozsvárro s akko inkább vasárnap szabadok...” (7.) „... akkor házoknál csinálták, vőlegényi háznál csinálták a lakodalmat... mos már nem mennek vissza a vőlegényi házhoz, hanem mennek egyenest a kultúrba. Kultúrterembe. S oda gyülekeznek, s ott csinálják.” (2b.) „Vót előző sirató régebben. Úgy mondták. Szombaton öste. Akkó mentek a hivatlan (ok is) nem kellett oda hiják a leányok a legények (et) ... Szombat este vot a sirató, vasárnap a bál és a bál után vot a hérész.” (1.)

Esketés előtt, gyülekezés: A meghívottak „Oda gyűltek oda ära a részre ahova hivatalos...” (3.) „Aki a vőlegén részirül vót hivatalos, az a vőlegénhez | aki pedig a menyasszonyi ágrul vót meghiva, a lakodalomba, az a menyasszonhoz ment.” A zenészeket „Oda hiták a vőlegényi házhoz.” Amikor „két-három ember má kezdett gyülekezni, már a zenész ott vót, s akko má zenélt végig... megkínálták kaláccsol... ..pálinkával, a vendégeket, iddogáltak s... ..akko már táncoltak is.” Mikor eljött az idő „... elbucsuztatták a vőlegént, | a szülei háztul, s akkó mentek a menyasszonhoz, kikérték a menyasszont... ..kis enivaló után... ..kezdődött a... ..menyasszonyi bucsuztató.” „... elbucsuztatta szépen a vőféj a menyasszont, s azután indultak a templomba eskünni.” (2b.)

Esketés és tánc a templomnál: „... a zenészek kint maradtak kívül a templomon...”

Csönd vót addig, mindaddig, amíg kijüttek a templombu, kijüttek az esketésről.” (2b.) „... ott aztán az új párok bemennek az irodába. A pap beviszi őket hogy na aláírják hogy megesküttek, s addig a vendégek... ..a cinterem ajtaján kívül táncolnak, rikotaznak.” (7.)

Esketés után és vacsora: „... onnet amikor kijüttek, akko mentek egyenest a vőlegényi házhoz.” „Ott tartották a lakodalmat a vőlegényi háznál.” (2b.) Az utcai vonulások ideje alatt a zenészek állandóan húzták a *kisérőt*. „... onnen má széjedtek... ..haza kellett menjen... ..marhákat megitatni vagy nem tudom mi, s amég összegyűltek mind, addig | (volt) ep pár tánc, kettő, amég összegyűlt a vendég... Nem vót akkó sátor. Házakba táncoltak... ..közbül vot a zenész, kétfelül táncoltak... Ha látta (aki táncolni akart,) hogy sokan vannak erőst, nem fér táncolni, akko megvárta a másik párt... ..mikor össze vot gyűlve a nép na || akkor besorakoztak az asztal megé s akkor... ..vacsoráztak...” A vacsora „tartott úgy | tizenkét óráig, egy óráig, | akkó kezdődött a menyasszontánc.” (2b.)

A menyasszonytánc: „... vacsora után || lejár a menyasszonytánc... Először a vőlegén részirül mindenki megtáncotatta a menyasszant, || mikor a vőlegén részirül megtáncotatta (minden vendég) a menyasszont, akko következett a menyasszon részirül... Minden egyes vendég után megállott a zenész s mindég azt kijátották... — akár a vőféj, akár a násznagy ez a kettő egy hivatalt tartott... — hogy: ki a hibás?! ..de a másik má várta hogy ez tegye le, hogy fogja ő, forgassa meg hogy aztán ígérjen ő is.

Szova adja meg a menyasszonytáncot... Mikor a zenész megállott, akkor | az illető aki táncot vele azt mondja hogy: adok háromszáz lejt, vagy adok egy báránt, vagy adok egy bornyút || ki amit akart ígérni a menyasszonnak... Például (valakinek) a férje táncolt, akkor átadta a feleségének (a menyasszonyt). A felesége akkor átadta egy másik családnak (mikor már táncolt vele) ... Most úgy megyen családonkint. De akkor külön-külön. Különn a nő külön a férfi... (táncolt a menyasszonnyal) S aztat mindenkit jegyeztek no: .. (XY)..adatt ötszáz lejt vagy adatt egy báránt, vagy adatt egy malacot vagy adatt egy bornyút. Aztat | mindenkit írtak fel. S most is felírják... Miko vége vot a menyasszonytáncnak... Addig nincs tánc .. (amíg)..összeszámolták ..(és)..kikijátották hogy na ennyi gyűtt: ennyi pénz, ennyi bárány, ennyi bornyú, ennyi malac,| még csirkét, kotlókat | aztán ijen evőeszközeket is adtak, mások ruhanéműt, a nők inkább ruhanéműt adtak, vagy ijen konyha | edént... Me régebben... Nemcsak a pénz vót... ” (2b.)

„Most aztán az asztalná kereken szedik össze a menyasszonytáncot.²⁴ Nem bujik ki a menyasszony onnan.” (7.) A menyasszonytánc „... két órát tartott, vagy többet... Egyfőjtába tartott két óra hosszág. Ha sok a vendég.” A zenekar a menyasszonytánc-hoz játszhatott „... akármit. Csárdást inkább... Lassú csárdást, gyorsabbat || már a zenész ismeri kinek mije kell.” (2b.) Ez azért sem okozott gondot, mert egy embernek csak „... egy kicsit muzsikált a cigány.. ..hármát lépett innen, hármát túl, s a cigány akko elhagyta.” (7.) „... miko lejárt a menyasszonytánc, akko kivitték az asztalokat, s akkor aztán táncot mindenki ... Akkor kezdődött a nagy mullatság.” (2b.)

A lakodalom másnapja, hérész: Reggel felé „Votak akik eméntek hamarabb, el látták az állatokat, visszamentek.. ..akiknek vót otthon valakijek.. ..az ott maradt.” Délelőtt „... úgy | tíz órákor szoktak adni ...” ebédet, a „... legtöbb hejen tötött káposzta.. ..vot az utósó beadás. Pálinka, s tötött káposzta.” Ezután „... egy-két-három pár || tánc van még.. ..akkó aval vége is van a lakodalomnak... Észéjed a nép már | jóllaknak, táncol, jóllaknak itallal.. ..lefárad, le | kitáncolja magát, akko már | azután széjednek haza.” (2b.) Aztán ha étött (eltelt) a lakodalom, vót a hérész úgy mondták... Az öregek múltattak... Ott má fiatalok nem votak.” (1.) A hérést a menyasszonyos háznál tartották.

Megjegyzendő még, hogy a lakodalom hajnalán kerülhet sor a párnástáncra napjainkban is, valamint a – spontán lakodalmi használatból már kiveszett – cigánytáncra, illetve kísérődallamára hajnalozó vagy hajnali néven.²⁵

A 30–40 évesnél idősebbek számára a lakodalom szinte az egyetlen táncalkalom emberemlékezet óta.²⁶

Halál, zenés temetés

Az idős halottak temetésével kapcsolatban csak a zenés temetés emlékét őrzi az emlékezet. Egy volt kezes elbeszélése nyomán ismertetem felesége nagyanyjának a temetését. Az öregasszony korábban kocsmáros volt és évtizedekig adott helyet csűrjében a fiatalok vasárnapi táncának.

„Ő meghatta nekem – mē beteg lett –, s meghatta nekem, hogy amikor ő meghal, ötöt cigánnyol, zenésszel kísérik ki. Vót nekünk akkor egy papunk.. ..nem nagyon teccett nekije az hogy a zenésze (l) kísérik a halottat, de azé | ennek aszonta

hogy illik... ..hogy zenéssze kísérjék mer || oan világi asszon vot... Na és akkor | ēhoz-
tuk a cigányokat Palatkárol... ..vot vagy négy primás s akkó nekijek a bandájuk min(d)
... S akko miko jöttünk... Nem muzsikálva jöttünk, csak úgy jöttünk szépen... ..meg-
állítottam a zenészeket az utba (a kapu előtt) ... S akko bementem hogy mondjam
meg hogy itt (vannak) a cigányok... Akkor a zannya (az elbeszélő anyósa) sírva ||
monta hogy hozzam bé. Persze bévittem, és... ..sztán nekifogtak muzsikáni. Van nekijek
egy | oan keserves nótájuk... Hát úgy muzsikáltak a cigányok, s ojan szépen, | min-
denki sírt... Amikó, akkor aztán jött a pap, miko kezdődött a temetés, persze a cigá-
nyok benn votak ottan, ott a halottat kivitték a telekre s a pap ēprédikáta... Én állot-
tam a cigányok mellett, benn. Amiko fēvették a halottat, hogy indultak ki a kapun,
akkor ē is kezdtek a cigányok újra, aztán egisszen ki a temetőig, egyet húzták (egy vég-
tében)... Akkó mikó odaértünk a koporsóvá a sírhoz, akkó a cigányok ēhagattak s
akkó a pap ēprédikáta, ottan ēmondta amit kellett ő mondjon, és imádkozott és akkó
elénkeltek... ..vagy két éneket a zsoltárból, s akkó a pap végzett, el is jött, s akkor az-
tán nekifogtak újra (a cigányok)... Még azokat a táncokat is ēhuzta ottan, ami vót
az övé az életibe. (A) mit kellett nekije húzni... (A cigányok) Pontosan att állottak
a sír mellett. Oda bejöttek a temetőre is, s ott húzták bent... Addig amig | vége lett a |
bétakarásnak, lehalmozták, addig muzsikáltak. S akkó ējüttek a cigányok is, mer itt
nálunk még most is csinálnak tort... ..és (a) kko ejüttek a cigányok is velünk együtt le-
jüttek oda s ott... A kocsmába ettünk | velek, a cigányokkal és... ..ott is muzsikáltak
aztán.” (6.)²⁷

Munkavégzéshez kapcsolódó táncalkalmak

A *kalákáról* általában elmondható, hogy legtöbbször közösen végzett, kölcsönös-
ségen alapuló munka volt.²⁸ Pl.: szénagyűjtő, behordó (terményt vagy építkezéshez
követ) és cséplő kaláka. A gazda étellel, itallal ellátja a kalákásokat és a munka befeje-
zésének idejére esetleg zenészeket is fogad s befejezésül táncolnak.

Az előbbiektől eltérő jellegűnek látszik a fonó- és aratókaláka. Ezekre nem a
munka kölcsönössége jellemző, hanem a résztvevők munkával fizettek a szórakozásért,
táncért.

Fonókaláka: „Régebben természetették a... ..kendert... ..akinek vót módja, s gazda-
asszon vot... ..azok kiosztották a kendert, | csepüt, | szöszet, mindenfélét... ..ēgy-ēgy
asszonnak kiadták ēgy-ēgy guzsajra. Na ekkorra végezd ē, mē ekkó lesz a... ..kaláka.”
(5.) „... na akko készítünk ételt, italt... ..zenészt mindent, | azon ējjē evés ivás és | tánc
... ..vot. (3.) A *fonókaláka* tánca volt az az alkalom, amikor – a végzett munka jogán –
a leányok hívták táncba a legényeket.

Az *aratókaláka*²⁹ formailag a zenészek tulajdona volt. „A cigány az eladta a kalá-
kát, egy gazdának, akinek búzája vót. S akko kiment a nép, a fiatalság egy... ..hétköz-
napon, és annak a gazdának aratott egész nap. S az a fizetés amit a gazda fizetett, az a
cigányé vót... Ahány szeméj vót, megszámitották hogy mennyi a napszám... ..annál
kicsit kevesebbér számitották. Azér, hogy itt már más az ellátás.” (2a.)³⁰ Előfordult,
hogy a szomszéd falvakba is elmentek kalákázni, pl.: Palatkára, Gyéresre, Báréba.

A *kaláka előzményei:* Az ügylet lebonyolítása a kezesek közvetítésével történt.
A kezesek alkudtak meg a gazdával. A gazda „... ..ējütt és megvette a kalákát. Akkó asz

kérdezte tülem hogy: hányan vagytok? S én megmontam hogy né vagyunk | húsz legény, | és húsz leány. Vagy harminc, amennyi vót. Akkor mük megalkudtunk hogy mennyit ad egy szeméjre... Ahogy át (járt) abba a tájbo a napszám, megatta a... húsz lejt vagy magyar világkó egy pengőt... és akkó kikötöttük, hogy ehez a pénzhez... két vagy három veder bor, és | valamennyi pálinka... Az már ki vót kötve a gazdává hogy ennyit kē adjon.” (6.)

Kalákahajtás: „Leginkább úgy osztották bē mindég, hogy vagy csütörtökön vagy szombaton vagy kedden | mindég ojanló vót a kaláka. És akkor ha csütörtökön vót, akko | szerdán este jártunk kereken az uccán a cigányokká s hajtottuk a kalá (kát) ... Akkor megkerültük a falut, minden uccáját, és ahol vót nagy leány vagy... ..le-
gény, akkó bekijátottuk hogy: Pista hónap jössz a kalákábo. Ha, bárha éppeg ott is vót a fiú (köztünk) de azé hozzá ē kellett menni a kapuig s bekijátani neki hogy hónap kē gyere a kalákába... ..ē kellett menjünk hozzá... Ez vót a szokás.” (6.)

A kaláka napjának reggele: „Akko reggē má nem kiábáltunk, akkó csak megkerültük az uccát a cigánnyal. Reggē korán, megkerültük a cigánnyá az uccát, s... ..akkó má jüttek is... Akko fēvettünk a gazdától | az italbol amennyit akartunk, amennyit gondótuk mük.” A kezesek. (6.) „Reggelenkint összegyűltek a falu közepire s att táncoltak egyet, s aztán indultunk ki a | mezőre. Aratni.” (1.)

Az aratás: „A búzafőden” (7.) „Reggē... ..elősző táncoltak egyet aztán reggeliztek, s aztán fogtak rá.” Az aratásra. (1.) „Nem kaszával arattak, csak sallóval... Akkó még csak sallóva arattak... Férfiak is a leányok is. Űgyesen bésorakoztak azt vágta a leányok is, vágta a legények is. Oztán a legények közöl akik már nagyobbak vótak, idősebbek, tudtak jól kötözni, azok kötözték a búzát... ..kötötték a kévét... Ott vót a zenész egész nap... Nem, (aratott) de hegedült egész nap... ..legények arattak, leányok arattak, a zenész utánok húzta a zenét. A zenész egész áldott nap húzta hátol rajtok muzsikált... Ahogy haladt a pászma előre. Ahogy haladtak előre az aratással, a zenész mindég hátul rajtok... A zene az járt egyik végétől a másikig. A pászmának az egyik szélétől a másikig... Végeért egy pászmának, akkó vették a másik pászmát, amikó kivittek két pászmát, vagy háromt, akkor... ..vót egy pár tánc, amijent akartak... Csárdást vagy akármit amit akartak... Muzsikátattak a fiatalság amit akart.” Egy pár tánc eltartott „...ugyan egy jó félórát. Többet nem, me akkor keveset arattak.” (2a.) „...vót aki nem tudott jól aratni. Vót amejik vágta össze az ujját. Aztán att azt kacagták .. (de) .. vót ojan amejik direkt csinálto .. (s) .. az élvezte... ..hogy... ..ő figurázott att, viccelt att, kacagták.” (6.) „A (ki) emaradt a pászmábo... ..hátul aztán gózsáltunk azoknak hogy azok szégyelték magokat hátul.” (nevet) (1.) „Két-három pászma egy pár (tánc) és aztán megint két-három pászma s egy pár, s akkor már ott vót az ebéd... Akkor ebédel mindenki. Ebéd után megint jár egy pár tánc vagy kettő. Egy pár tánc vagy kettő s akkor táncolnak a fiatalok, s akkor mikor vége van a táncnak, akkor szépen beállanak a pászmába s megint (aratnak)... Ebéd van tizenkét órakor, két órakor aztán megint kezdődik az aratás... Edtig megint arattak... Megint vagy két három pár (pászma) s megint vagy két pár tánc... Az utolsó pászma után .. (tánc volt, hanem).. munka vót, amég a nap lement. Mikor a nap má alkonyatba vót, hogy ment le, akkó mindenki hazajütt, akkó megvacsorázott.” (2a.)

A kaláka vége: „Miután évégezték ami ki vót adva a cigánnak hogy le ke vágni, (u)tánna émentek a házigazdához, ettek, s utána megin tánc vót.” (7.) „Akkó este be-

jöttünk, (a)kkó megvót a vacsora, és akkor att a gazdáná táncoltunk. Hogyha a csűrje ojan vot a csűrbe, vaj hogy ha nem, a telken nálló.. ..s akkó az italt amennyi vot azt megittuk. Bort, pálinka, mindenféle az akkó, | esetleg elcsútyáltunk³¹ mi ott a kezesek.. .. pár literre, hogy még aztán vaj egyszer megittuk mi.” (6.) „... utána aztán táncoltak ameddig akartak. Így vót abba az időbe... Másnap ment mindenki a dógára.” (2a.)

Résztevők: „Aki táncolt, vagy táncolni is akart az a kalákába is ment... Semmi izé nélkül mindenki ment szívesen... Mer tudta hogy az jár.” (2a.) „Ha megtörtént hogy (valaki) nem mehetett el, akko.. ..az ő részét kifizette... De általában azé szerettek menni mindégik mē ott mēgin tánc vot.” (7.)

Ellátás: Az aratókaláká reggelén a kezesek: „... fővettünk a gazdától | az italból amennyit akartunk.. ..azt kivittük, és miko vot a reggeli.. ..lepényt sütöttek, vagy ijesmit.. ..frustukra... És akkor att mindenki kapott egy-egy pohár pálinkát vagy kettőt, amennyit adtunk ott mi (a kezesek) és ettek lepént.” (6.) Reggel „... nem főtt ételt vittek mē langalót³² csináltak ijen.. ..lepényeket.” (1.) „Akkó ebédre, akkó hoztak má leves-ételt is.. ..hozták ki oda cseberrel vagy amivē, hozta ki két legény.. ..s aztán ott étálóták att kinn a kalákásoknak. Akkó ott megint adtunk italt. Valamennyit.” (6.) Este a gazda házánál „... akko megint (főtt) étel vót, ital vót elég, a gazda rendezte mind... Ez rá vót bízva a gazdára, ha a gazda gyenge vót, akkor nem vot ital sok, de mindenki abba járt, hogy... Lásza el a fiatalokat úgy étellel, (mint) itallal rendesen...” (2a.) Vagy csak kétszer ettek: „Ha egy fősven, faszari gazda vot, az bizony nem látte ē nem tudom hogy a kalákásokat. Én amiko vótam Palatkán, ott kihoztak a mezőre valami lepényeket.. ..kicsi száraz lepént kaptunk, hogy egész nap arattunk vele, s aztán nem is laktunk jól.. ..na nem vot a legjobb... Aztat kihozták a mezőre, ott ettük meg a lepényeket künn az aratásba s amikő learattuk a búzát akkó bementünk a házhoz, há ojan kemén kenyér vot valami gujás féleség vot, de na aztán ez nem vot valami jó a koszt. Csak aztán a fiatal mijen nem is a kosztra adtunk sokat, hanem ott má mēgin táncoltunk.” (7.)

Tánc a falun kívül³³

Tánc és zenészek a vásárban: Közismert, hogy a vásároknak nemcsak gazdasági, hanem kulturális jelentősége is számottevő volt. „Az ünneplőben megjelent ifjúság számára ... kivételes lehetőséget nyújtott a faluközi ismerkedésre és együttes szórakozásra.”³⁴

A kamarásiak szinte kizárólagos vásárló helye Mocs volt. „Ott aztán mindenki ki akit ért vette s táncolt ott a vásártéren.. ..ki aktivē akart.” (7.) Előfordult, hogy „... két-három tánc is vot rég” egy-egy vásárban (1.), hiszen „a környékbeli cigányok mind ott vótak.” (7.) „Aztán.. ..amiko palatkai cigányok muzsikáltak, akkó gyűlt a | nép. Mē ezek jó, jó, jó zenészek vótak örökké.. ..Amikor a.. ..gyengébb zenészek .. vették észre, hogy ezek a palatkaiak ott vannak, akko nem muzsikát(ak). Akko ő má maradt szégyenbe.” Egy „... palatkai fiú hozta át a cigánt, akkor ő szedte a pénzt. És akkor a cigánnak aztat ki kellett fizetni, hogy ott muzsikát.” (6.)

E táncalkalmaknak is minősülő vásárok az ötvenes évek vége felé szűntek meg.

Tánc a katonaságnál: Nem jellemző ugyan, de érdemes szót ejteni róla. „Magyar időbe amég itt vótak a magyarok, az a négy év alatt, behítak katonának.. ..átképzésre

mentünk, fiatalok vótunk még akkor alig vótam harminckét éves... Megcsináltuk, ott a Farkas utcába (Kolozsvárt)... ..vótak kolozsi zenészek köztünk... ..átképzésre híták be őket is mint minket, ehozták a hegedűt. Hegedültek ott... Esténként csináljuk,pont aznap cseréltek bakancsot... Nekifogtunk ott táncolni ijen legényest... ..lerugtam a bakancsnak a talpját.” (2a.)

A tánc rendezése

A kezesek: „... én például kezes vótam. Még vót nekem egy vagy két kolégám. Kezes! Az a kezeség mit jelentett. Hogy mik a kezesek fogadtuk a cigánt az egész közösségi fiatalságnak. Mik felétünk a cigánnak a fizetésér. Mük szedtük fel és mük adtuk át neki... Én vótam mit mondjak | tudja Isten hány évig ko még felcserepedtem (!), amég elmentem katonának, mind kezes vótam.” (3.)

A kezeseket — mint Pusztakamaráson is — Vajdakamaráson sem „társaik választják, kéri vagy bízzák meg”, hanem „mozgékonyabbak a többinél, inkább azok passzivitása, nemtörődömsége által lökődnek önkéntelenül az élre.”³⁵ Kezes elvileg tehát bárki lehetett, „... de azé inkább a jobb táncosok” (7.) közül kerültek ki, valamint „... nem mindenki mert akkó se cigányt fogadni, akinek pénze vót, az fogadott hamarabb... Hát én már tizenhat éves koromba | vótak akik nálam már hét-nyolc évvel idősebbek vótak | na de pénz is kellett. Kellett ezer... ..vagy kétezer lej előleg... ..ezek az idősebb legények, akik már kihaladtak a katonaságtul. Közéjük vettek, s né Pista mirü van szó... Úgyhogy na hátha kell, akkor csináljuk meg... Vótak akik nem is törődtek aval, hogy lesz tánc vagy nem lesz tánc. Hanem mondták: na, csináltak táncot.” (2a.)

A kezesek „vót amikor négyen is votak, de inkább ketten szoktak lenni.” (7.) Életkoruk előrehaladtával „asztán mind | tuvább-tuvább a | azok nőültek meg, votak más fiatalok.” (1.)

A kezesek csoportjának folytonossága — a fokozatos, egyenkénti cserélődés révén — egyúttal biztosítéka is volt a kezesek és zenészek közötti bizalom folyamatosságának. A kezes-zenész kapcsolatot jól példázza, hogy még egy 1983 elején lezajlott lakodalomra is, ahol az egyik örömapa mint volt kezes fogadta meg a zenészeket, a zenészek „... nem jöttek oan drágán így... Mer még mindég huzodik az a, az a régi kezes az, fenn van most is hogy na, aki jól táncol, vagy aki szereti a muzsikásokat, a muzsikás megérzi azt aki szereti őt is. Igaz? Ő is ahoz jobban vonzódik, jobban húzódik.” (7.)

A kezesek feladatai: A kezesek önként vállalt tisztségében a reájuk háruló feladatokat két csoportra oszthatjuk aszerint, hogy a tánc idején kívül vagy a tánc ideje alatt kellett ellátni azokat.

Táncon kívüli feladatok: A kezesek dolga volt az engedélyek beszerzése, valamely — időszakonként más és más — közigazgatási hatóságtól. Ezekért minden esetben pénzzel fizettek. „... Itt az volt a szokás például ünnepekkor, husvétba vagy pünkösztbe vagy karácsonba, az ünnep másodnapján a két kezes, | jártok házro-házra a leányokhoz... ..hivogatni.” (6.) „Pont ugy vótunk felötözve, pántlikás izékkal, szallagosan, minden ...” mint vőfélyek a lakodalomba hívogatáskor. (2a.) „Akkor asz jelentette hogy meghija a leányokat és a szülőt is a | táncro. És amiko végigjártuk a falut, akko

émentünk a templomba, az ünnep másodnapja délelőttjén... min vőfi, | hogy meghittuk az egisz | népet hogy || táncro. És akko az ünnep másodnapján östéli harangozás | ahogy vot a vecsernye, vecsernye előtt ők ejüttek a fiatal emberek és | akkó nekijek adtunk egy vagy két párt. Táncot.” (6.) „Karácsony másodnapja délelőtt” például a következő „szép verset” mondták: „Szívemből kívánom legyenek csendeszen, míg dógomat végzem rendesen. Nem hirdetem a jövőnek titkát csak a Krisztus Urunk szent születése, szent ünnepe napját. Mindezzennától kívánom, hogy a hajadon lányokat engedjék el a táncra.”³⁶ (2a.)

A kezesek feladatai a táncban: A rendfenntartás szinte csak mint elvi feladat létezett. Gyakorlatilag alig volt szükség rá. Ha mégis „... baj vót akkor baj vót. Aztán másnap mentek a csendőrségre.” (3.)

„Votak gyengébb táncos lányok, akiket nem nagyon vettek. Ammá persze mindenki — aki nem vot kezes, — az mind azokat vette, akik jól táncoltak. De a kezesek má kénytelen votak venni azokat is akik nem tudnak jól táncolni, hogy fizessenek. || Me vot ojan lány, aki.. ..aszonta: hát én nem táncoltam, én mér fizessek. Esetleg ha táncol egy párba, akko aszonta hogy: há én azé az egy páré fizessek annyit mind aki táncol minden párbo? Akko a kezes kénytelen vot táncoljon vele, ha nem is tudott táncolni, hogy ki akarta szedni tőle a fizetést.” (7.)

Ha a táncba vendég — házasember vagy idegen legény — érkezett, a kezes dolga volt ezt észrevenni és intézkedni, hogy táncost kapjanak. Vendégnek mindig jótáncú leányt adtak (ld. még alább is).

A tánc

A faluban a fiatalság számától függően változott a *táncok* száma. Kevés fiatal esetén a felszegiek, alszegiek és a románok együtt táncoltak. De „vótak évek hogy sokan votunk nem fértünk egy táncbo, s akkó kétfelé. Sok vot a fiatalság alszegbe is, sok vot a felszegbe is. Ugyhogy egy hejen nem tudtunk megférti, || azé kellett kétféle menjünk.” (2a.) Ezen kívül „... a románok | vót nekijek külön harmadik. .. Ők nem tudtak egy hónapba egyszer, esetleg kétszer ha tudtak táncot csinálni. Nem bírták.. ..fizetni a zenészt.. ..kevesen vótak.” (4.)

Ha együtt tartották a táncot a románokkal, nem fölváltva húzták a zenészek a magyar és román párt, minthogy egyetlen lassú, cikluskezdő tánc különbözött a magyarok és románok táncciklusában. A románok „nem követelték sose. Hon nekik lassú román táncot húzzanak. Miko mi (a kezesek) megadtuk hogy na | húzz ẽ román táncot, akkó húzta s aztán amikor összehúzta a cigán, szökösre akkor aztán má mindenki táncolt.” (2b.)

A táncok helye általában nyáron csűrben, télen volt „rendes házunk ahun vót táncunk... Egisz télen ott táncoltunk... Táncosház” (5.) vagy „táncház” (7.).

A felszegieknek a század első negyedében a falu központjában „vot egy | község fogadó. Abba má vót egy nagy szoba s ott táncoltak... Ahun a kocsmá van az | att vót a tánc. Csak | most át van módosikáva kocsmá(vá).” (1.) „Aztán azt ott lefoglalták, akkor édesapám csinátatott .. (1925–30 között) egy nagy tánctermet, s oztán mindig édesapámékní táncoltunk.” (2b.) Ez a táncterem egy átalakított csűr volt. „Az a csűr

ára a végre vot... Le vot pádimentozva ára a végre hogy ott táncótak a fiatalok.” (7.) „... úgyhogy ott lehetett télen is... Sokszó úgy fojt a padlás, me ha egisz héten nem vot tűz, jöttünk oda, akko melegedett ki, a néptől és aztán bizon sokszor csepegett a padlás.” (6.)

A tánchely takarításához „nekünk semmi közünk nem vót... kibéreltük, a takarítás, hogy takarított, az ő baja... Mük fizettünk nekije és ő vot köteles.. ..rendbe-tenni.” (3.)

A táncok ideje: Vasárnaponként „délelőtt nem táncoltunk, csak déltől... Akkoriba tizenkét órakor kijuttek a templombul, mentek a zenészek ebédelni s aztán ahogy (meg)ebédelték, már egy órakor neki is fogtunk táncolni... Nyári időbe tartott nyóc óráig... Nyáron nyócig, télen tizenegy-tizenkét óráig este.” (2a.) Télen az is előfordult, hogy „vótak ott éfél utánig, reggelig”. (7.) Télen gyakori volt, hogy hétköznapi is – legtöbbször szombaton – tartottak táncot, de csak este. Ilyenkor pótolatták a zenészekkel a valamilyen ok – legtöbbször lakodalom – miatt elmaradt vasárnapokat is. Jó alkalom volt hétköznapi táncra a kukorica összegyűjtésének napja is. (ld. alább is)

A tánchely bére: A tánchelyet „újévtől újévig” bérelték. „Ezért mindenki tett egy napszámot... Kapáláson vagy aratáson... Nyáron kellett. Leginkább a kapáláson. Aztán aki nem ért rá kapáláson az éjött az aratáson... Ott már mindenki saját kosztjával ment... A házigazda nem vót köteles adni, mindenki vitt magának kosztot.” A gazda szólt a kezeseknek, hogy „szóljatok | amennyinek, tíznek vagy tizenötnek hogy.. ..né, jöjjenek kapáni.” Reggel a gazda házához mentek „majd reggel a gazda.. ..vitte el, (őket) hogy na ide megyünk vagy oda megyünk.” (2a.) Előfordult a pénzzel való fizetés is, de jóval ritkábban.

A zenészek: A kezesek legtöbbször Palatkáról fogadtak cigányzenészeket. A palatkai cigányok emberemlékezet óta nagy körzetben jártak muzsikálni. Így van ez máig, de a muzsikálás már nem kizárólagos forrása megélhetésüknek. Amíg rendszeres volt a környékbeli falvakban a vasárnapi tánc szokása, addig egyidejűleg 5–6 bandát is ki tudtak állítani. Ma már csak kettőt. A rendszeres kereslet és kereset hiánya miatt többen elvándoroltak közülük a faluból. (Pl.: Dévára, Brassóba.)

Manapság szinte kizárólag, csak lakodalomba hívják őket. „Mindent tudtak.. ..csináták románul is magyarul is. Miko román ünnep vót, akkor itt is beállottak a románoknak. Akkor románul muzsikáltak. Mikor magyar ünnep vot, akkor magyarul muzsikáltak.” (2b.) A legtöbbet emlegetett palatkai prímások Hendri és Náci voltak. „A két cigány nagyon konkurázott.” (4.)³⁷

Volt Kamaráson autodidakta parasztprímás is,³⁸ de őt kevésbé foglalkoztatták. Maga mellé ő is palatkai kontrást és bőgőst fogadott, mert „... egy darabig fogadtam egy magyar embert a bőgő mellé, de | nem vót meg a zenehallás. Muszáj vot cigányt fogadjak. Pedig szerettem vona bár egy legyen magyar köztük.” (1.)

A zenekar 3, 4 vagy 5 tagú lehet. A „banda három (tag esetén:) van a prímás, van a kontorás és a | gordonos.” (7.) Négy tagúvá két kontrás esetén válik a zenekar. „Vót eccē-ecce egy kontrás, de kettővé szaporábban ment.” (1.) „De aztán most ötön mennek... Hát aztán jobb a zene, ha többen vannak. Há erősebb jobb. Van most a két prímás, a két kontorás, van a gordonos.” (7.)

A kontrások hangszere a főként Mezőségen használatos ún. *3-húros kontra*. A hegedűt vagy újabban brácsát oly módon alakítják át, hogy „a húrokat tartó lábat egye-

nesre vágják le, s az így egy síkba került három húr a vonóval egyszerre megszólaltatható.”³⁹

A táncban „a cigányoknak a sarokba meg vot egy oan állás csinálva... Ott vótak fenn... Ott vót az ő hejük.” (7.) Széken ennek az emelvénynek a neve *zenésypad*, s azért került a sarokba, „mer a bőgő csak úgy szól jól”, vagyis hangosan, ha a sarokban játszanak rajta.⁴⁰

A zenészek megfogadása: A zenészeket a fiatalság táncaira a kezesek fogadták meg. A kezesek a primással egyeztek meg, „... de ott vótak a kollegái is, a társai akivel zenélt, kontrás, bőgős, minden (mindannyian) ott vótak, s együtt csináltuk meg. S aztán úgy csináltuk a dógot (nyári ciklusra), hogy né: ennyi vásárnap jöttek (jöttek) muzsikálni, ennyi pénzt adunk, eladod a kalákát ahogy akarod s ahogy tudad, az is a tiéd, | úgyhogy így vót a megegyezésünk... Előtte való héten megfogadtuk, s aztán.. ..akkor amég letelt a harminc vosárnap, addig ő jött muzsikálni. Többet nem beszéltünk arról...” Ha egy lakodalom közbejött, „abból akadáj nem volt...” (2a.), mert „... így vót a megegyezésünk midég, hogy a lakodalomba kötelesek vagyunk engedni, mē onnet jól kapott...” (2b.) „Na aztán aztat a vásárnapot tuvább vagy esténként.. ..le kellett muzsikájja.” (3.)

Az egy-egy ünnephez kapcsolódó 3 napos táncalkalom a zenészfogadás szempontjából egy egységnek számított.

Sorozáskor vagy berukkoláskor mindig akadt valaki, aki egyébként szokott kezes lenni, ilyenkor is ő vállalta, hogy elment a cigányhoz és megalkudott vele.

Ehhez hasonlóan a jánosozást együtt töltő fiatal házaspár közül is egy fiatal házember — aki korábban kezes volt — vállalta magára hogy intézi a muzsikásokat.

A zenészek kifizetése: A zenészek a *fizetséget* legtöbbször *pénzben* és *természetben*, a kettő valamilyen kombinációjában kapták meg. Ezeken kívül a cigányokat minden esetben megillette az ellátás.

A nagy időtartamú zenészfogadáskor a kezesek megegyeztek a cigánnyal abban is, hogy a teljes összeget részletben kell fizetni. „Ki vót téve hogy.. ..hány angáriába⁴¹ fizetjük... Ebbe a hónapba ennyit fizetünk, abba a hónapba annyit fizetünk.. ..két vagy három részbe osztottuk be a fizetést... Megfizettek a fiatalok — leányok, legények — s akkor többet aztán.. (nem, csak) egy hónap, vagy két hónap (múlva) ahogy vót az egyezésünk... Akkó megint. Megint kikiáltottuk... Mindenki táncót, akkor megállítottam a zenészt: emberek!.. ..Minden legény fizet kétszáz lejt, minden leány fizet százhusz lejt. Tegyétek le a pénzt.. ..mer a zenésznek meg kell adni... S így csináltuk meg az egyezést.” (2a.)

Az ünnepi táncok idején „az ünnep harmadnapján délután, mindenki felvitte (a táncba) a fizetést. Úgy a leány mind a fiú. S akkor miko vége vot este.. ..a kezesek szedték... Átadták egybe a zenésznek.” (2b.) „Vót hogy adtunk hat ezren felül egy évre eggy cigánnok (bandának)... Egy pár ökörnek az ára vot... De egész évre.” (3.)

Az egyéb zenészfogadások alkalmával is (pl.: berukkolás, jánosozás) a résztvevők számarányának megfelelően számították ki a fizetendő, ill. összeadandó összeget. A zenészek ilyenkor csak pénzt kaptak fizetésként.

A már ismertetett aratási kaláka a fiatalok szempontjából *természetben való fizetés*, a zenész csak elvileg hasznosíthatta közvetlenül a fiatalok munkaerejét. Minthogy azonban a zenésznek nem volt aratnivalója a kalákáért is pénzt kapott. Minél többen

voltak a fiatalok, a kaláka annál nagyobb értéket képviselt, s ennek megfelelően az egy főre eső fizetési kötelezettség fokozottabb mértékben csökkent.

A zenészek téli időszakra kialakult pénzének természetbeni kiegészítése kukoricával történt. „Há akkor minden legény fizetett két véka (csöves) kukoricát s a leányok egyet... Harminc literes vékává, de aztán ugyebár mindenki kimérte a zenésznek búven, úgyhogy lehetett egy véka hejett kettőt is. Úgyhogy kevesebbet egy vékáná senki nem adott, hanem inkább jobban-jobban, hogy a zenésznek legyen kedve.” (2a.) „Béfozták az ökreket, s jártak a faluba végig a táncosokhoz, szedték össze a törökbuszát a cigányoknak.” (7.)

„S amiko vot nagy ünnepekkó tánc, így ni a sátoros ünnepeken, miko van háromnapos ünnep, kalácsot sütöttek. A lányok mindig kellett vigyenek kalácsot is a cigánnak. Az azzá járt. A fizetés és egy kalács.” (7.) „Úgyhogy ahány leján vót, annyi kalácsot kapott a cigán... Oztán vot piros tojás. Húsvétkor... Aztat a vőféjek (kezesek) szedték fe... A leányoktól. Amiko jártak hivogatni minden lejány adott két piros tojást.” (2b.) Majd a kezesek adták oda a cigányoknak.

A zenészek ellátása: Külön csoportba kerültek az olyan juttatások, amiket a cigányok helyben fogyasztottak el. A zenészfogadáskor ezekről szó sem esett természetességüknél fogva. „Vótunk négy kezes, s a cigány, a zenész minden negyedik vasárnap nálam vót az ebédre... Pálinkát adtunk nekije, ebédet adtunk neki s akkó bementünk a táncterembe s ott aztán mikó estére harangoztak a templomnál, akkor kikijátottuk a... „lejányt, Sári vagy Biri, vagy aminek hívták, hozzá a cigánnak enni.” (2a.) „Rendre be vót osztva.” (6.)

A zene rendelese: Tánchan és lakodalomban tánchoz muzsikáláskor a zenész „... mindig – miko kezdte meg – asz kezdte amit ő akart.” (3.) Természetesen a közösség általános, megszokott igényének ismeretében. „A zenészek má tudták hogy mi kell. Anélkül hogy mondja az ember nekik.” (2a.) Ha valaki „... saját magának... akart valamit huzatni, az odament a cigánhoz, behúzott a nyírenttyübe egy huszonötöt, s megmondta neki: né ezt nekem húzd el. A muzsikás akko azt elhúzta... Hát akinek vot pénze, s aki akart, mindenki rendelhetett” (7.), ha a többiek nem szóltak ellene.

Leggyakrabban férfitáncok esetében került sor külön rendelésre a tánc szünetében. „Aki tudta csinálni ezt a legényeseket, ezt a magyar táncokat (azt mondta a cigánynak:) né te! Húzd meg egy kicsit nekem!... Azt mondtam: na húzd meg egy kicsit nekem húzz egy jó verbunkot, vagy húzz egy jó magyar táncot. Az (a cigány) szívesen megcsinálta, me tudja, hogy arra még kapott valamit.” (2a.)

Van példa az egyet nem értésre is, „... hogyha valaki bē vót rugva s kellett neki egy nóta, a másik: nem mē ezt! S aztá abbó összekaptak. Sztán egy kicsit lökdösődtek vagy pofozódtak.” (3.)

Lakodalomban a cigány ma is könnyen kerülhet nehéz helyzetbe, „me ha egy kicsit isznak, akko oda szokik öt-hat éccēre hogy nekem ezt húzzad, a másiknak nekem azt húzzad, hát szegény cigán aztán azt se tudja mejiknek mit húzzon aztán húz ő ott egyet, de akkó aztán tépik le hogy nekem ez kell, nekem az kell, az egyik csárdás, a másik bātuta, a másik a | verbunk, a harmadik, mejik-mejik | mi jut eszébe. Mit szeret.” (7.)

A táncszók szinte kizárólag 7, (♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ || ritmusban) vagy 8 (♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ || ritmusban) szótagú, sorpárok-ból álló, formulákat aktualizáló, igen gyakran rögtönzött népköltészeti alkotások. A szótagok lüktetése legtöbbször a tánc, illetve a zene metrumához igazodik. Előadásmódjára jellemző, hogy emelt hangon, kiáltott recitativóval adják elő.

Időnként előfordulnak a Réthei osztályozása szerinti első csoportba tartozó „ré-ják”⁴² is. E néhány szótagos értelmetlen, ritmikus, hangulatkeltő vagy indulat-levezető kiáltások leggyakrabban a tánczene periódusainak közepével vagy végével egybevágoan

hangzanak el, pl.: ♩ ♩ ♩ ||; ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||; ♩ ♩ ♩ ♩ ||. Ritkán egész értéknél hosszabbak is lehetnek, pl.: ♩ - ha - ha - te - ha | ♩ - ha - ha - ha - te | ♩ - ha - te - ha. Az iménti példák férfiak szájából valók.

A fentiekhez hasonló értelmetlen szótagok tapadhatnak az értelmes 2, 4 stb. – rendszerint páros sorszámú – táncszókhoz záradékként is, többnyire páratlan szótag-számmal. Nők szájából éles fejhangon visított ujjujuju – jujuju (♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ || ritmusban) vagy ujjujú (♩ ♩ | ♩ ♩ || ritmusban) záradék a leggyakoribb.

A többsoros táncszókat tánc közben általában a sorokkal egyező időtartamú szü-netekkel tagolják, ami egybeesik a zenei sor második felével. Tánc közben nem ritka az egyes sorok ütemelőzős megtámasztása sem. Jellemző még a tánc közbeni használatnál az egyenletes ♩-olás megbontása pontozott ritmusértékek használatával.

Példaként álljon itt egy táncdal egyidejű magnetofonfelvételtől készült lejegyzés, amely jól példázza az általános gyakorlatot:

♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |
haj Édesanyám mondta nékem,
| ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |
Minek a szerető nékem.
| ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |
De én arra nem hajtottam,
| ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||
haj Titkos szeretőt tartottam.

A táncszók fogalmának névváltozatai: rikótozás, rikotozás, rikótázás, rikotázás. E névváltozatokkal illetik nemcsak magukat a táncszókat, hanem azok használatát is, függetlenül attól, hogy milyen alkalomhoz kapcsolódóan használják. A névváltozatok egybefogják a szorosan vett táncszókat, a lakodalmi kurjantásokat és az esetleg más alkalommal előfordulókat is.⁴³

Néhány példa:⁴⁴

1. Az árnyékba heverészté,
A sarokba megvénülté.
2. Szeretett a rózsám nagyon,
De már annak vége nagyon.
Vége nagyon víg kedvünknek,
Tehán (t) kedve irigyünknek.
3. Asz gondoltad te szigorú,
Hogy érted vagyok szomorú?
Minthogy érted szomorkodjak,
Inkább hideg vizet igyak.
4. Csillag ég a hegytetőn,
Hamis az én szeretőm.
Hadd el legyen hamis is,
Az vagyok én magam is.
5. Kamarási templomtorony,
Beléakadt az ostorom.
Gyere rózsám akasz (d) ki,
A nyavaja törjen ki.
6. Szeretem én a barnát,
Mind borjú az új almát,
De még jobban a szőkét,
Mind a szőlő szemecskét.
7. Kamarási hegytetőn,
Ott kaszál a szeretőm.
Szénát kaszál nem gabonát,
Szőkét szeretek nem barnát.
A szőkét az Isten adta,
A barnát a víz hajtotta.
Amé barna nem cigány,
Szeret engem igazán.
8. Gyere rózsám Enyedre,
Ott a világ közepe.
Ott árulják a rózsát,
A pünkösti violát.
Rózsát kértem, szekfüt adtál,
Mit vétettem hogy elhattál.
Nem vétettem, nem is véték,

Amég bennem zeng a lélek.
Zeng a lélek, zeng a szó,
Zeng a szerelem s a jó.

ujuju!

9. Gyere rózsám gyere már,
Mert a szívem téged vár.
Téged ohajt, téged vár,
Téged csókolni nem kár.
10. Fehér galamb szállt a házra,
Édesanyám Isten áldja.
11. Édes anyós jöjjön ki!
A nagykaput nyissa ki!
Hozunk kēdnek segítséget,⁴⁵
A fiának feleséget.
12. A menyasszony drága kincs,
Sohase mondja hogy nincs.
13. A menyasszony hibája:
Hátán van a pinája.

A táncszók használata

A jellegzetes lakodalombeli ríkoltozásokra az utcai vonulások ideje alatt kerülhetett sor, mialatt a zenekar állandóan a *menyasszonykísérőt* játszotta. Kiemelkedett és kiemelkedik ma is ezek közül a templomból való kijövetel ideje, amikor a továbbindulás előtt, viszonylag rövid idő alatt igen sok hangozhat el. Ilyenkor szinte kizárólag leányok és asszonyok ríkoltoznak. Van a faluban néhány „specialista” is, akiket ilyenkor fölkérhetnek baráti szívességgént a ríkoltozásban való részvételre. Gyakran valóságos ríkoltozás-párbaj alakul ki a menyasszony és a vőlegény násznépe között (pl.: 9–13.). „Ami jött, | onnan belülről. | Mindenkinek van valami belül. Jó vagy rossz, vagy szép emlékek rossz emlékek, hirtelen mi jut eszibe, azt mondja ki. | Ojankor.” (7.)

Az emlékezések szerint az aratókaláka is nagy ríkoltozó alkalom volt, itt a leányok és legények egyaránt ríkoltoztak. Az 1. sz. példával azokat biztatták, akik lemaradtak a többiektől.

A lakodalomban „miko má letelepedett (a násznép) az asztalülés vot, ott má aztán táncotunk együtt a férfiakka, ott a férfiak is rikotoztak.” (7.)

A vasárnapi és ünnepi táncok idején — úgy tűnik — a legények előjoga volt a ríkoltozás. A táncal egyidejű ríkoltozások döntő többsége az éppen táncolók szájából hangzott el.

Táncillem

A táncillem sorába „a táncalkalmakon résztvevők magatartásának és viselkedésének a rendjét”⁴⁶ szabályozó tényezőket soroljuk.

Mindenekelőtt érdemes megemlíteni, hogy nem illet táncolni a gyász ideje alatt. Ennek időtartama a rokonsági foktól függött. „Akkor fekete ruhát vett, úgy gyászot. Akkó nem táncot. Akármilyen nagy táncu vót... Ement ő is a táncbo, és ott figyelt... de ő nem táncolt.” (3.)

Fiatalok részvétele a táncban: „Amikor má éccer konfirmált a... ..fiúgyerek, vagy a leánygyerek, akkó má (a) nagytánchoz tartozott... Aztán ott hogy ha é kicsit jó mozgása vót, azonnā vették táncotak” vele. (3.) Előfordulhatott hogy „volt egy-egy lejány, hogy... ..jobb kinézésű hici-puci vót... ..azokat belevették még écce-máccó égy-é párba, kettőbe, konfirmálás előtt is. Hogy tanítsák...” (3.)

A vasárnap délutáni táncra a leányok mentek maguktól, az ünnepnap délutáni táncokra – mint már erről szó volt – a kezesek hívták meg őket.

Az esti alkalmakkor „csak úgy ment a lejány a táncra, hogy ha elment a legény utána... (a) lejány szülőitől é kérte a lejányt a táncra... Ha valaki után nem mentek el véletlenül, az már megbúsult.” (2a.) „Akinék nem vót rendes szeretője...” (7.) annak volt „... egy jó rokonja, vagy egy jó szomszéd legény... ..vagy ha szerette hogy táncol vele, akkor is ément s é kérte. Az nagyon kicsi dologba került.” (2a.) A legény „... akit é vitt azt haza is kellett kísérje. Azé vitte é hogy vigye is vissza.” (7.)

„Heverők” és elhelyezkedés: A táncba „nézni mindenki (mehetett) aki akart... Annak nem kellett fizetni semmit.” (2a.) „Akik nem táncoltak a nézők, de úgy mondták a heverők, akkó vót kereken a fal mellett pad... S aztán oda ütek a nézők, a heverők.” (7.) Mindenki oda ült le „... ahová akart s ahová tudott... Az kereken bámult ott hogy mi hogy. | Le vót ülte, ha vót heje, ha nem vót heje akko át lábom.” (3.) „Aztán jött a sok asszony... ..emberek nemigen jöttek... ..azok a kocsmába... ..egyéb felül. De az asszonyok aztán jöttek nézőnek. Bámultak.” (4.)

Asszonyok részvétele: „Az nem úgy vót, hogy aztán táncolhatott nyugodtan, egy menyecske elment a táncba örvendett ha évették tánconi. De biza a nagy leány aki ült ott s táncoltatták a legények a menyecskéket, akko aszonták hogy én mé fizessek, fizessen az a menyecske, me ő táncol... Én is odaadtam biza a törökbuzát s má férjhez votam menve... Miko má az urammal votam. Aztán ő nem is tudta... Azután megtudta, de nem mondott semmit me ő is szeretett táncolni.” (7.)

Házasemberek részvétele: Jelentősen különbözött a menyecskék fogadtatásától a házasembereké. „Aki éccer fiatal nő ember vót, az nem kellett fizessen semmit. Táncolhatott... Még öregek is jöttek akko. Abba az időbe miko fiatalok vótunk... Negyven-ötven évesek is... Egész nyugodtan. Nem kellett fizessenek semmit... Há bejöttek s azonnal a fiatalság | a legények | adtak lejánt, kértek fel lejánt hogy táncoljanak s átadták az öregeknek, a fiatal házasoknak is... Amejik legjobb táncos leján vót, adtuk oda azt táncoltak.” (2b.) Vagy csoportosan: „Ahogy berugott é banda, öt-hat, gyertek menjünk a táncba lássuk. Öste. Émentek a táncba, akkor a legénység mindjár: tessék bejönni... S na adjunk... ..nekik leányokat...” (3.) „Mentek a házós emberek, aztán akkó a legények adtak é párt (táncot) nekijük: Na most tánconak csak az emberek.

Akkó vot ë pár (tánc) nekijük adva, hogy csak a házások táncoltak.” (7.) „Miko etótt a pár tánc akkó vót aki ëmönt, vót aki még táncót... Mijen kedvek vót.” (3.)

A felkéréstől a táncköszönésig

A leányok szívesen táncoltak ugyan azzal a legénnyel „... amejik a legjobban tudott táncolni” (1.), mert „... lehetett ü gazda, ha nem tudott táncolni” (7.), vagy ha „... vót egy kicsit szeretője” (3.), mindez azonban a táncban a leányok magánügye maradt.

A leányok a legények közvetlen hangú felszólítással hívták, pontosabban *vették fel* táncolni. Ez történhetett még a tánc szünetében: „gyere csak ide! S az jött, vagy amikor (a cigány már) nekifogott muzsikáni, akkor ment a fiú bé, s nézte hogy | (kit talál) na gyere! Ennyi vot.” (3.)

Van példa arra is, hogy már az előző párban odaszól a leánynak mikor egymáshoz közel táncolnak, hogy: a „másik párba gyere velem! S akko má | ő tudta hogy előre van híva.”

A leányt „aki először hitta tánconi avā kellett menjen... S ha hitta más, aszmondja: nem mehetek me hivott a másik... Ki hitta hamarább, csak avā mehetett... Ha itt utolsó.. ..mittudomén ki vot: gyere velem tánconi, avā kellett menjen tánco(lni). Ez így vot. | Nem vot mese hogy hát, nem megyek veled mē megyek a másikkal.” (3.)

Bárki hívásának visszautasítása példátlan dolog lett volna. Az élet más területén előfordult nézeteltérések után is mindig a lány húzta a rövidebbet, valamint a legényközösség büntető eszköze is volt a táncbéli kollektív mellőzés. „Hogyha vot egy ojan lány, akire esetleg haragot vett valamejik, akko megmondta a fiú a másikonak... .., hogy na te se vegyed, te se vedd ē, te se vedd ē... Vot is oan eset.. ..hogy egész táncon ott át s egy egész nap nem vette fē senki táncolni.” (7.)

A lekérés tánc közben még újabban is ritka volt, különösen azonos helyzetűek között. „Ha valaki ojan kérte, hogy például egy idősebb vagy mondjuk egy | egy nősember.. ..kérte: add át ezt a lejánt táncojjak vele. És (a) fiatalabb odaadta nekije. De másik.. ..legény: add nekem te!.. ..ha akarta adta, ha nem, nem... Há esetleg.. ..akitű kértem, kollégám vot s: na nesze. De másképp || aszonta hogy nem adam.. ..vagy nem is mondott semmit, ment tovább.” (3.) A legöregebb adatközlő szerint egyáltalán nem fordult elő, „... mē ugyē ha fēvette táncóni avā táncót végig” a párban. (1.)

Elvértve előfordult tánc közben a partner 'ellopása' is. A következő eset egy lakodalomban történt meg. „Éppen én pecátam⁴⁷ meg hogy fēvett egy ember tánconi... Én a férjem mē votam (a lakodalomba) és az az ember a feleségive. Amiko így (tánc közben) a háta megett megfordított.. ..amikorra észrevettem magam, a felesége ēvette az embert... Ottmaradtam biza.. ..egyedü.” (7.)

A tánc megköszönéseképpen ha a *pár lejárt*, vagyis kezdődött a szünet, a legény a leányt szemből átölelve „jó megszorította oszt na mehetsz dógodra.” (3.)

Vendégek a táncban

Ha a táncba vendég érkezett, a szokásjog szerint a helybeliek mindig előzékenyen fogadták. Ez a szokásjog mindenki által elismert, voltaképp 'intézményes vendégjog', amely mintegy keresztelte a falvak és falurészek egyébként endogám tendenciáját. „A feleségem odavaló vot alúrul... Ott táncolt nállok, me ott lakott | azonn a részinn ahol ők vótak.. ..vót biza eset hogy meg-megzaklatták az embert.. ..sokszó verekedtünk is... (De csak) hétköznapi esténként.” (2b.) Magában a táncban, vagy közvetlenül a tánc után ilyen eset nem fordulhatott elő.

„Ki vót kötve akkor amikor megfogadtuk a zenészt, hogy ha neki kē menni lakodalomba – ugye ott többet keres –, engedték hogy menjen... S akkor nekünk nem vot táncunk (és) ěmentünk a másikbo (az alszegre), vagy ěmentünk ěgy másik faluba... Minden faluba vót tánc abba az időbe.” (2b.) Ugyanígy jöttek máshonnan is a felszegiek táncába, vagy ha egy másfalusi legénynek „vot (itt) ěgy szeretője, akko az ějött ide”. (7.)

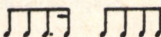
Vendégek Kamaráson: „Mindenki vett lejánt, magának, s akko megkinálta a barátját... Amejikkē megkinálták avā kellett táncoljon.. (de).nem adtak oiant aki nem tud táncolni.” (2b.) Ha csak az alszgeből jöttek néhányan, akkor „adtunk nekik egy pár táncot, táncoltak s ěmentek dógukra.” (2b.) Ha másfalusi ismerős „... idejött, én evittem vacsorára, ěvittem haza aszülői házhoz, vacsorát adtam neki.. ..ha estére is maradott.. ..mē félbe maradt a tánc.. ..estefelé.. ..és akko ěmentem vele a kocsmába. Megittunk vaj ěgy liter bort.. ..és akko este ujra kezdődött tovább a tánc, akkó má mentünk ěggyütt... Vaj ěmentünk hogy (közben) vittünk vaj egy lejánt esetleg, akit ő akart.. ..vagy ěküttünk egy kissebb fiut hogy ezt a lejánt hozd ě.” (3.) „Idegen legény ha jött ide hozzánk, | akkor persze vot ěgy barátja, mē az mindég valakihez jött.. ..az az idegen legény. Mē aszontuk hogy mejünk idegen legénnek. | Akkor vot ěgy barátja és akko ő avā ějött a táncba... Mindég a hejbeli fiú kellett adjan neki lejánt.. ..hogy táncoljon... Én votam a nagyobb, vagy én votam a kezes.. ..nekēm ha jütt ěgy kolégám.. ..megadták neki akko a protekciót: mindig oda a cigány elébe nyomták, jó lejányt adtak neki hogy táncoljon... (A tánc után) ěvittem (ahhoz) a lejánhoz, a leján beleegyezésével, mē csak úgy lehetett.. ..s én ha otthattam akkó a (egy) másik ěment s kihúzta s még meg is | fente jó alaposan. Megverték... De az oian mejiknek vót jó támassza, jó kolégája, akkó az att ült, addig amég ő | benn vót a | a kolégája, künn. | Várta meg, hogy nehogy valaméjik másik (legény) bemenjen hozzája... Megtörtént ugy is, hogy vot ěgy visai fiú, há má öreg legén vot.. ..s ěvittük ěgy hērē ěgy lejánhoz .. (de előtte)..megkéréltük a leányt hogy csak addig bár (tartsa szóval), amíg mük.. ..valahogy szabaduljunk meg tőle... Mikorá mük jól ěhuztuk a csikot onat, a fiú má jütt is ki. A lejány ki | kitessékelté... De azé | azt nem engedték vóna ha āra kerüt vón a világ hogyhát megverje valaki.” (6.)

Kamarásiak másutt: Kamarásról leggyakrabban 2–4 tánckedvelő legény⁴⁸ – főleg kezes – azokat a környező falvakat látogatta meg elsősorban, ahol volt a magyar fiataloknak is tánc. „Ěmentünk Szovátró.. ..Kájánbo vagy Gyéresre... Palatkára is mentünk.. ..Palatkán is vot magyar tánc.. ..itt minden községbe vótam... Ěmentünk egy alkalombó Visábo.. ..ott nem vot tánc, jöttünk haza – ha nem vot tánc –, ahogy jöttünk hazafelé itt van Béré – román község – ahol táncoltak. Nyár vót, ěgy csürbe

táncoltak. Benéztünk oda, hát aztán biza ott egész vasárnap (délután) táncoltunk. Este meg aztán évittek műllatni a románok... Románok votak, de azé barátok votunk... ..s ők is jüttek ide hozzánk Kamarásro. S mink is megvendégtük őket. Nem vót baj azér .. (hogy)..románok votak vagy mi magyarok... ..azé elláttuk egymást. Meg tudtunk egyezni... Például itt van Káján... Ippeg pünköst vót, román pünköst vót. Émentünk oda, (két kamarási kezes) hát magyaroknak vót táncuk külön, s a románoknak külön ... (De a románoknak) hogy pünköst vót, csak estéli harangozás után vót táncok... Táncoltunk egisszen estéli harangozásig a magyar táncbo... Amikor.. ..az estéli temp-lomozás után... ..nekik is lett táncok szépen megfogtak, menjünk hozzájuk. A román táncbo... S a bírónak a fia ..— ..a községi bíró, édesapámnak nagy barátja vót.. — .. azt mondja (a tánc után): Pista, jösztek velünk (hozzánk)... A szomszédbu hoztak oda... .. lejányokattáncoltunk otthon a bírónál... Fojtattuk a táncot egész éjjel: táncol-tunk, ittunk, táncoltunk, ettünk s | táncoltunk tovább... A románokkal... Másnap reggel | szépen megviradt, odakapatt a virradás .. és .. elkisértek ide a főútig | zenész-szel égyütt... De mikorá hāzajöttünk, ugyē nyári idő vót, kellett vona kapáni mē ne-künk nem vót pünköstünk... (Ahogy jövünk) van ott egy cserefa.. ..lefeküdtünk oda me fáradtak vótunk. Lefeküdtünk s | elaludtunk délig. | Még dél ē vót telve s még nem vótam hazakerülve, | osztá úgyhogy ētött a román pünköst is.” (2b.)

Jegyzetek

1. FARAGÓ J. 1946, 1947; FARAGÓ–JAGAMAS 1974; JÁRDÁNYI P. 1943; KALLÓS Z. 1964, 1970, 1973a; LAJTHA L. 1954a, b; MARTIN GY. 1970a, 1973, 1986; NAGY O. 1958, 1976, 1977; NOVÁK F. 1965.
2. Ld.: MARTIN GY. 1982a irodalma, valamint VIRÁGVÖLGYI M. 1982, 1983.
3. DOMBY E. 1967, 1971; KALLÓS Z. 1964; MARTIN GY. 1964b, 1970a, b, 1973, 1978, 1979a, b, 1980a, b, c, d, e, 1986; NOVÁK F. 1965.
4. FARAGÓ J. 1946; KALLÓS Z. 1964; NOVÁK F. 1965.
5. Korukat megelőző színvonalú leírások pl.: ALMÁSI I. 1980; BORBÉLY S. 1891; SEPRŐDI J. 1974.
6. MARTIN GY. 1977. 166.
7. PESOVÁR F. é. n.
8. FARAGÓ J. 1980. 22.: „A néptánc kutatás kissé elmosódott színvölt a romániai magyar folk-lorisztikában.” Valamint ld. a további értékelést.
9. Pl.: MARTIN GY. 1964a. 67–68. p., 1967a. 118–119., 1970a. 20–21. stb.
10. PESOVÁR F. é. n. 6.
11. A gyűjtésről ld.: MARTIN GY. 1979b. 523–533; BODAI J. é. n. (131–184)-ben az általános érvényű részek. Táncélet gyűjtéséhez segítséget nyújtó kérdőívek az MTA Zenetudományi Intézet Táncosztályán hozzáférhetők.
12. MNT II. Előszó.
13. PESOVÁR F. é. n. 8.
14. Az idézett szövegrészek a teljes szöveges gyűjtés anyagából valók, ezek az MTA Zenetudományi Intézet Táncosztálya kéziratárában találhatók az Akt.: 861., 1054. (Gy.: Pálffy Gy. 1977-ben és 1981-ben), valamint az Akt.: 1066. leltári számokon (Gy.: Molnár Zs. 1983-ban). E szövegrészekben a | jel a rövidebb, kettőzött formája a hosszabb beszédközi, gondolkodási szüneteket jelzi. Gömbölyű zárójelben a megértést könnyítő, de nem, vagy nem azon a helyen elhangzott beszúrárok vannak. A kettőzött pontok a valóságban elhangzott, de a közlésből kihagyott szövegrészek kapcsolódási helyét jelzik. A magnetofonszalagról történt lejegyzéskor igyekeztem a VOIGT–BALOGH 1974. szerint eljárni, az előforduló tájnyelvi következetlensé-

- geket nem egységesítettem. A gyűjtés hangzóanyagát az MTA Z. I. szalagtárában őrzik. Az adatközlőket (nevüket saját érdekükben nem közlöm) születésük sorrendjében megszámoztam, ezek a számok jelzik az idézett szövegrészek végén a beszélőt. 1. = 1905, férfi, magyar; 2a. = 1909, férfi m., 1977-es gy., 2b. = uő., 1981-es gy., a MARTIN Gy. 1970b III. melléklet X. sz. táncának adatközlője is; 3. = 1911, férfi, m.; 4. = 1912, férfi, m.; 5. = 1915, férfi román; 6. = 1923, férfi, m.; 7. = 1935, nő, m.
15. Pl.: Martin Gy. 1970b III. sz. melléklet XII. sz. tánc.
 16. Válaszúton ugyanígy: KALLÓS Z. 1964. 236.
 17. Ld. alább a *kezese*knél.
 18. A gyermekek táncalkalmainak névváltozatait pl. gyermektánc, kicsi legények és lányok tánca, aprók tánca, serketánc, említik: FARAGÓ J. 1946. 17.; KARSAI ZS. 1956. 126.; NOVÁK F. 1965. 31–35. és HALMOS B. 1980. 102.; KALLÓS–MARTIN 1970. 196.
 19. Aikire még emlékeztek mint kicsi táncbeli zenészekre: *Varó Dani*, Varró Dániel (1905–1983) parasztprimás (ld. még a *zenészek*nél), *Vak András* „furuja” v. „fujura”.
 20. A zenészek tánctanításban való részvételére szép példát hoz Székéről: HALMOS B. 1980. 102–103.
 21. Pl.: HALMOS B. 1980. 88–90.; KALLÓS Z. 1964. 237.; LAJTHA L. 1954 a. 9.; NOVÁK F. 1965. 8. és 18.; VIRÁGVÖLGYI M. 1981. 226–228.; új jelenséggént tapasztalja FARAGÓ J. 1946. 5.
 22. PÁLFY GY. 1983. 81.
 23. LAJTHA L. i.h. 30, KALLÓS Z. i.h. 30–40 alkalmat, HALMOS B. és VIRÁGVÖLGYI M. i.h. 10 vasárnapot, ill. alkalmat említ.
 24. Ebben az értelemben a ’menyasszonytánc’ tehát már csak magát a pénzösszeget jelenti.
 25. Pl.: FARAGÓ–JAGAMAS 1974. 298. sz.-nál: „ez a hajnali cigánytánc a bálba” és 361. p. Egy 1975 májusában lezajlott lakodalomban a 60–70 év körüliek csak külön kérésre voltak hajlandók felállni a cigánytánchoz.
 26. A 2. sz. adatközlő szerint az idősebb, 50–60 éves férfiak kocsmázása során néha előfordult, hogy egy odavetődő zenész egy szál hegedűjére férfitáncokat táncoltak.
 27. A halott egyik veje így dicsérte a cigányok játékát: „Te Náci te! Te úgy.. ..muzsikátok hogy nem a vén kurva még apám is felkel.. ..a másik sírból.” (6.)
 28. A kölcsönösségen alapuló munkákról általában ld.: TÁRKÁNY SZÜCS E. 1981. 622–630.
 29. Az aratókalákák válfajairól bővebben és erre vonatkozó bővebb irodalommal ld.: PÁLFY GY. 1983.
 30. Az aratókaláka, mint adásvétel tárgya: TÁRKÁNY SZÜCS E. 1981. 629., LÁZÁR I. 1899. 517.
 31. (el)csurgyál, csúrgyál – ’csurdál’ alakváltozataiként BAKOS F. 1982. 291., a.m. ’lop’. Elterjedése u.o. 384. p.
 32. Ld.: MNL. 3. 148–149. kenyérlepény címszó.
 33. A kölcsönös *tánc*látogatásokról alább még lesz szó.
 34. KÓS K. 1976. 370.
 35. FARAGÓ J. 1946. 3.
 36. Széken ezt a feladatkört a *kisvőféjek* látták el. NOVÁK F. 1965. 12–14.
 37. *Hendri* kb. a 30-as években halt meg, teljes nevét nem sikerült megtudnom. *Náci* később *öreg Náci*, mikor a fia is primás lett, a 70-es évek második felében halt meg, teljes neve Kodoba Ignác volt.
 38. 1. sz. adatközlő.
 39. HALMOS B. 1982. 160., a hangszerről és akkordjairól bővebben ugyanitt 160–172.
 40. VIRÁGVÖLGYI M. 1981. 229.
 41. Jelentését ld.: ESzT. I. 330. p. 5. jelentés, TESz 1. 153. p. 1. jelentés.
 42. RÉTHEI PRIKKEL M. 1924. 247.
 43. Mint a Mezősegen másutt is. ld.: KALLÓS Z. 1973b. 106.
 44. MTA Akt.: 1066-ból.
 45. A harmadik sor ritmusa a nem funkciós felvétel ellenére is: 

46. MNL. 5. 177.
 47. Pacil, pécál stb. — megjárja, vmi. baj éri. BAKOS F. 353.
 48. Leányok maguktól vagy a legények leányokkal együtt nem mentek.

Irodalom

ALMÁSI ISTVÁN

- 1980 Kocsis Lajos századeleji népzene gyűjtése.
 In: Zenetudományi Írások. 271–297. (szerk.: Benkő András) Bukarest.

BAKOS FERENC

- 1982 A magyar szóképzés román elemeinek története. Budapest.

BODAI JÓZSEF (szerk.)

- é. n. (1983) Tánc kutatás és tánc hagyomány a Dél-Dunántúlon. Budapest.

BORBÉLY SÁNDOR

- 1891 Az aranyösszékiek tánca. Ethn. II. 243–246.

DOMBY, EMERIC

- 2967 Dansuri populare din regiunea Cluj. Vol. I. Cluj.

- 1971 Dansuri populare din regiunea Cluj. Vol. II. Cluj.

ESZT I.

- 1976 Erdélyi magyar szótörténeti tár I. Anyagát gyűjtötte és szerkesztette Szabó T. Attila. Bukarest.

FARAGÓ JÓZSEF

- 1946 A tánc a mezőségi Pusztakamaráson. Erdélyi Néprajzi Tanulmányok 7. Kolozsvár.

- 1947 Betlehemezők és kántálók Pusztakamaráson. Erdélyi Néprajzi Tanulmányok 8. Kolozsvár.

- 1980 A mai romániai folklórgyűjtés vázlata. In: Népismereti Dolgozatok 1980. 14–25. Bukarest.

FARAGÓ–JAGAMAS

- 1974 (FARAGÓ JÓZSEF–JAGAMAS JÁNOS) Romániai magyar népdalok. Bukarest.

HALMOS BÉLA

- 1980 Ádám István széki prímás. Zenetudományi Dolgozatok 1980. 85–113.

- 1982 Tizenkét széki csárdás. Népzene és Zenetörténet IV. 157–224.

JÁRDÁNYI PÁL

- 1943 A kidei magyarság világi zenéje. Kolozsvár.

KALLÓS ZOLTÁN

- 1964 Tánc hagyományok egy mezőségi faluban. Tánc tudományi Tanulmányok 1963–1964. 235–253.

- 1970; 1973a Balladák könyve. Bukarest; Budapest.

- 1973b Tánc- és lakodalmi kiáltások. UTUNK évkönyv. 106–121.

KALLÓS–MARTIN

- 1970 (KALLÓS ZOLTÁN–MARTIN GYÖRGY) A gyimesi csángók táncélete és táncai. Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970. 195–254.

KARSAI ZSIGMOND

- 1956 A lőrincrévi bál. Népünk hagyományaiból ... 125–132.

KÓS KÁROLY

- 1976 Tájak, falvak, hagyományok. Bukarest.

LAJTHA LÁSZLÓ

- 1954a Széki gyűjtés. Budapest.

- 1954b Szépkényerűszentmártoni gyűjtés. Budapest.

LÁZÁR ISTVÁN

- 1899 Alsófehér vármegye magyar népe. Alsófehér vármegye monographiája. 463–674. Nagyenyed.

MNT II.

- 1953 Magyar Népzene Tára II. Jeles napok. (Szerk.: KERÉNYI GYÖRGY). Bp.

MARTIN GYÖRGY

- 1964a Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse. Budapest. Népművelési Intézet.
- 1964b Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. Az MTA I. Osztályának Közleményei 21. 67–96.
- 1967 Az improvizatív előadás szerepe a Kárpát-medence tánc kultúrájában. Táncművészeti Értesítő 3. sz. 118–125.
- 1970a Mezőségi férfitáncok. Táncművészeti Értesítő 2. sz. 20–34.
- 1970b Magyar tánc típusok és táncdialektusok. I–III. melléklettel. Budapest.
- 1973 Legényes, verbunk, lassú magyar. Szempontok az erdélyi férfitáncok összehasonlító kutatásához. Népi Kultúra – Népi Társadalom VII. 251–290. Bp.
- 1977 A magyar néptánc kutatás egy évtizede (1965–1975). Ethnographia LXXXVIII. 165–183.
- 1978 A tánc ciklus – a néptánc legnagyobb formai egysége. Magyar Zene XIX. 197–217.
- 1979a A magyar körtánc és európai rokonsága. Budapest.
- 1979b Tánc. In: A magyar folklór. 477–539. Budapest.
- 1980a Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. Népi Kultúra – Népi Társadalom XI–XII. 411–449. Budapest.
- 1980b Az erdélyi tánc hagyomány földrajzi tagolódása. In: Magyar Néptánc hagyományok. 37–43. (Szerk.: LELKES LAJOS) Budapest.
- 1980c Az erdélyi román hajdútánc. Uo.: 169–183.
- 1980d Legényes, verbunk. Uo.: 169–183.
- 1980e A mezőségi férfitáncok régi és újabb típusai. Uo.: 188–229.
- 1981 Az erdélyi férfitáncok kutatása. Zenetudományi Dolgozatok 1981. 173–190.
- 1982 A székely hagyományok felfedezése és szerepe a magyarországi folklorizmusban. Ethnographia XCIII. 73–82.
- 1986 A mezőségi sűrű legényes. Budapest. Népművelési Intézet.

MNL

- 1977–1982 Magyar Néprajzi Lexikon 1–5. Budapest.

NAGY OLGA

- 1958 A három táltos varjú. Mezőségi népmesék. Bukarest.
- 1976 Székely népmesék. Bukarest.
- 1977 Paraszt dekameron. Budapest.

NOVÁK FERENC

- 1965 A tánc szerepe Székely társadalmi életében. Szakdolgozat az ELTE Folklór Tanaszékén.

PÁLFY GYULA

- 1983 A zenészfogadás egy módja Vajdakamaráson. In.: Zene, Tánc ... 81–96. Budapest. Népművelési Intézet.

PESOVÁR FERENC

- é. n. (1981) A magyar nép táncélete. Tánc tanulás, táncalkalmak, táncrendezés. Budapest.

RÉTHEI PRIKKEL MARIÁN

- 1924 A magyarság táncai. Budapest.

SEPRŐDI JÁNOS

- 1974 A székely táncokról. In.: – – válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése. 143–155. Bukarest.

TÁRKÁNY SZÜCS ERNŐ

1981 Magyar jogi népszokások. Budapest.

TESZ 1.

1967 A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. Budapest.

VIRÁGVÖLGYI MÁRTA

1981 Egy magyar parasztprimás Széken. Zenetudományi Dolgozatok 1981. 221–231.

1982 Szabó István széki primás „lassú” dallamai. Zenetudományi Dolgozatok 1982. 229–251.

1983 A széki férfitáncok zenéje Dobos Károly primás repertoárjában. Zenetudományi Dolgozatok 1983. 169–188.

VOIGT–BALOGH

1974 (VOIGT VILMOS–BALOGH LAJOS) A népköltési (folklor) alkotások kritikai kiadásának szabályzata. Budapest.

La danse dans la vie d'un village Transylvain

La Mezőség transylvaine (en roumain Cîmpia Transilvaniei) fait aujourd'hui partie de la Roumanie. Elle est habitée par des Hongrois, Roumains, Saxons et Tziganes. Les traditions, dont aussi les traditions de danse y sont les mieux conservées dans le village Vajdakamarás (Vaida-Cămăraș, jud. Cluj) habité en gros par des Hongrois. L'auteur de la présente étude résume les résultats des recherches concernant le rôle de la danse dans la vie de ce village. L'accomplissement d'un travail complet était, certes, rendu difficile par l'éloignement géographique d'une part, et aussi par des mesures officielles, mais ce nonobstant on a réussi à décrire en substance avec fidélité le rôle joué par la danse dans la vie de la communauté.

Le village, avec la région environnante, garde des traits si anciens du rôle de la danse qui ne se retrouvent point, ou dans un aspect bien plus fragmentaire, dans d'autres régions du territoire de langue hongroise où les recherches rencontrent moins d'obstacles.

L'étude nous offre des informations sur les formes de l'apprentissage à la danse, sur les occasions de danse offertes aux enfants et aux adultes célibataires. Les occasions de danser sont de deux ordres. Les occasions revenant régulièrement — trente dimanches en été et quinze en hiver — sont pour ainsi dire croisées par des occasions aux jours de grandes fêtes qui durent, dans la plupart des cas, trois jours. Dans la suite l'auteur parle encore des occasions rattachées à l'âge et au travail, donc ne se répétant pas régulièrement. C'est là qu'est décrit p.e. le déroulement des noces qui, vu d'être occasionnel, sont l'unique occasion à laquelle les différentes générations peuvent prendre partie. La forme et le déroulement des „kaláka” (entraide des villageois) y sont également décrits. En dehors de ce qui précède l'auteur parle aussi des tâches des organisateurs („garants”) dans l'organisation et le déroulement, des détails concernant l'emploi des musiciens, et des questions de la bienséance dans la danse. A la fin, il parle aussi du genre folklorique correspondant à la danse, de ce qu'on appelle les „mots de danse”, ainsi que des visites mutuelles de danse des jeunes dans les villages voisins.

A FINNUGOR NÉPEK TÁNCBAGYOMÁNYA

TRADITIONS CHORÉGRAPHIQUES DES PEUPLES FINNO-UGRIENS



A FINNUGOR NÉPEK NÉPTÁNCKUTATÁSÁRÓL

A Táncstudományi Tanulmányok 1984. évi kötetében megjelent írásunk körképet adott a Szovjetunióban folyó néptánc kutatás legfontosabb eredményeiről s ott szó esett a közelebbi és távolabbi rokonnépekéről is.¹ Ezúttal az a célunk, hogy az akkori képet tovább árnyalva részletesebb beszámolót adjunk a finnugor népek tánc kutatásáról. A teljesség kedvéért a Szovjetunióban élő finnugor népek mellett szó esik majd a finn és a magyar tánc kutatás eredményeiről és a lapp tánc hagyományok csekély irodalmáról is.²

Magyarországon a rokonnépek táncai iránti érdeklődés nem újkeletű. Nemzetté válásunk kezdeti korszakában ez az érdeklődés összefüggött azzal a politikai törekvéssel, hogy bizonyosságot szerezzünk nemzeti kultúránk (beleértve táncaink) keleti gyökereiről. *Reguly Antal*, *Munkácsi Bernát* és mások híradásai a távoli finnugor népek énekes-táncos szokásairól persze nem igazolták a táncaink „ázsiai gravitásáról” vallott széleskörű meggyőződést.³ Sokkal kedvezőbbek voltak ebből a szempontból *Vámbéry Ármin* és a kaukázusi népek között járt utazók beszámolóí, akik szerint táncaink „néhány változata” még ma is fellelhető a keleti népeknél.⁴ E vélekedések a magyar néptánc kutatásnak abban a kezdeti korszakában nem válhattak még ki olyan vitát, mint amilyen a nyelvészek „ugor-török” háborúja volt a múlt század második felében.⁵ (Tulajdonképpen még ma sem ért meg erre a helyzet.)

A rokonnépek táncai iránti tudományos érdeklődés csíráit *Réthei Prikkel Marián* minden fontos kérdésre kiterjedő összefoglalójában a „Magyarság táncai”-ban találjuk. Ő veti fel először komolyan e könyv második fejezetében a finnugor és törökös népek tánc hagyományával való összehasonlítás szükségességét.⁶ Ugyanez az igény jelenik meg *Lajtha László* és *Gönyei Sándor* írásában a *Magyarság Néprajza* IV. kötetében.⁷ A felszabadulás utáni néptánc kiadványokban is nyomon követhetjük e témát egy-egy cikk, könyvismertetés vagy előadás formájában, de ez az érdeklődés külön kutatási területté még nem fejlődött.⁸ Ennek okát elsősorban abban kell keresnünk, hogy a magyar néptánc kutatás feladata ebben az időszakban tánc hagyományunk módszeres dokumentálása, archiválása, rendszerezése és a szomszéd népekkel kialakult történeti tánc kapcsolatok földerítése volt. Nehezítette e téma kibontakozását a hivatalos és kutatói kapcsolatok hiánya is, valamint a Szovjetunióban élő finnugor népek közötti terepmunka korlátozott lehetősége, s az ottani kutatómunka szűkebb látókörű, színpadra orientált szemlélete.

A Szovjetunióban a néptánc kutatás korábbi szakaszát a színpadias szemlélet túltengése jellemezte. Az 1960-as évek óta azonban a kutatásban a komplex történeti-néprajzi szemlélet fokozatos térhódítását s az összehasonlító módszer elterjedését figyelhetjük meg.⁹ Az új jelenségek nyomán okkal remélhetjük, hogy a Szovjetunióban

élő finnugor népek tánc kutatása is új lendületet kap, és lehetővé válik a módszeres összehasonlító kutatások megindítása.

Finnországban és a háború előtti Észtországban, ahol szorgos néptáncgyűjtés folyt, eddigi tudomásunk szerint még nem fogalmazódott meg a finnugor szemléletű összehasonlító tánc kutatás gondolata. Közismert azonban, hogy a finn nyelvészek és néprajzkutatók több generációja működött a múlt század első felétől kezdve az Oroszországban élő kisebb finnugor népek között. Az általuk összegyűjtött népköltészeti, népzenei és népszokás anyagban számos értékes adalék rejlik az összehasonlító kutatás számára is. Az egyik legjobb példa erre *Uno Holmberg* leírása a cseremiszek halottas táncáról, amely *Curt Sachs* híres tánc történeti összefoglaló könyve révén vált ismertté a táncetnológiai szakirodalomban.¹⁰

A finnugor népek néptánc kutatásának bemutatására térve kezdjük a sort a magyarral, amely közülük a legtovább jutott a kérdések fölvetésében és a kutatási problémák megoldásában.¹¹

1. A magyar néptánc kutatás az elmúlt 30 évben lépett a „felnőtttség” korszakába. A felszabadulás utáni táncfolklorista nemzedék fölhasználva az elődök gyűjtőtapasztalatait, lendületes munkával jelentős néptánc archívumot hozott létre. Ebben az 1960-as évekre már kb. 500 magyarul a községből mintegy 10 000 táncváltozatot őriztek a rájuk vonatkozó zenei és funkcionális adatokkal együtt. Ez a gyűjtemény már lehetővé tette és megkívánta a megalapozott rendszerező munkát. Ebben a néptánc kutatói a magyar folklorisztika, az összehasonlító nyelvészet és a *Bartók*, valamint *Kodály* által kialakított népzene kutató iskola módszertani tapasztalataira támaszkodtak. Sajátos feladata volt a magyar néptánc kutatásnak, hogy a nyugat- és délkelet-európaiatól elütő, alapjában véve egyéni, rögtönzött szerkezetű magyar néptáncok rendszerezéséhez kidolgozza a szerkezeti elemzés megfelelő szempontjait. A korábban megfeythetetlennek tűnő improvizált táncok a mozgófilm és a *Lábán kinetográfia* alkalmazásával váltak megfoghatókká, s elkezdődhetett a rögtönzött táncalkotás törvényszerűségeinek egzakt módszerekkel való vizsgálata. Az egységes formai, zenei és funkcionális vizsgálatok eredményeként, valamint a történeti adatok fényében való párhuzamos értékelés révén az 1960-as évekre sikerült körvonalazni a magyar néptánc kincs történeti stílusrétegeit és főbb dialektusait. Kibontakoztak annak az átfogó képnek a körvonalai, amelyek megmutatták az európai néptánc kultúrához kapcsolódó szálakat és a Kárpát medencében élő különböző népek tánc kultúrájának kölcsönhatásait.

2. A finn néptánc kutatás a 19. és 20. század fordulóján a gyorsan terjedő társadalmi mozgalmak hatására (és igényeinek kielégítésére) bontakozott ki. A múlt század első fele óta egyre szaporodó néptánc és tánczenei leírások, valamint a táncéletre vonatkozó kézíratos följegyzések nagy többségét a Finn Néprajzi Múzeumban, a Finn Irodalmi Társaságnál és az egyetemek archívumaiban őrzik. Az anyag közzétételét főleg az 1901 óta fönnálló Finn Néptánc szövetség végzi. Az eddig megjelent többszáz néptáncot tartalmazó gyűjtemények azonban (pl. *Collan, Anni* 1947., *Pulkkinen, Asko* 1946., *Väisänen, Yrjö* és társai 1959., *Pirkko-Liisa Rausmaa-Esko Rausmaa* 1977.)¹² főleg a gyakorlati néptánc oktatás igényeit elégítik ki. A *Rausmaa* házaspár által összeállított „Tanhuvakka” például 242 tánc leírását tartalmazza a finn néptáncgyűjtés történetére és eredményeire vonatkozó rövid ismertető kíséretében. A főbb táncfajták szerint tagolt gyűjtemény jól tükrözi a legkorábbi (múlt század eleji) és a legfrissebb

gyűjtések eredményeit is. A táncok típusok szerinti csoportosítása e könyvben előre lépést jelent ugyan a *Väisänen* szerkesztette „Kisapirtti” és a korábbi táncönyvek földrajzi szemléletű közlésmódjához képest, de *Rausmaaék* sem vállalkoztak az alaposabb táncfolklorisztikai elemzésre. A finn néptáncok formai rendszerezésére jó példát találunk viszont egy magyar táncutató, *Lányi Ágoston* írásában, amelyben a „Kisapirtti”-ben közreadott 150 táncot elemzi. *Lányi Ágoston* a finn néptáncok szerkezeti elemzésével megmutatta a további kibontakozás útját a finn néptánc kutatás számára.¹³

A Szovjetunióban élő karjalai finnek táncagyományát részletesebben egy nemrégiben Petrozavodszkban megjelent könyvből ismerhetjük meg.¹⁴ *Viola Malmi* könyvének szemlélete sajnos nem különbözik a finn néptánc gyűjteményekétől. Bár szól a Karjalában még élő improvizatív szabad táncformákról, de a gyűjteményben nem közöl közülük egyet sem. Nem említi meg azt a mozgófilmet sem, amely éppen ezen a vidéken készült az 1920-as években, s a finn táncagyományban oly ritka rögtönzött *ugrós táncokat* és régies *női lántáncokat* örökített meg egy lakodalomban.¹⁵ Mivel Finnországban a néptáncok filmen való megörökítése rendszeresen nem folyt és ma sem folyik, egy ilyen korai filmfelvételnek felbecsülhetetlen értéke van a néptánc kutatás számára.

A finn néptáncok történetének, szokáskörnyezetének és zenei szempontjainak elméleti kutatása elmaradt a táncok praktikus célú megörökítése mögött. Csak néhány példát említhetünk, amelyek ilyen témával foglalkoznak. Közülük kiemelkedik szakszerűségével, széles történeti, néprajzi és zenei megalapozottságával *Erkki Ala-Könni* könyve a „Die Polska-Tänze in Finnland”.¹⁶ A könyv a finnek egyik régies táncfajtáját, a lengyel eredetű *polskát* mutatja be, amely a szerző véleménye szerint a 17. század óta változatos formákban élő párostánc volt egész Észak-Európában. Kezdetben szertartásos lakodalmi táncként, a lakodalom kezdőtáncaként használták, majd később a parasztság más ünnepein és szórakozási alkalmain is elterjedt. A *polskát* a múlt század során a *polka*, a *walcer* és más polgári társastáncok szorították háttérbe.

A rendelkezésünkre álló írásos és gyakorlati ismeretek alapján megállapíthatjuk, hogy a finn néptáncok legáltalánosabb összefoglaló sajátságai ma a kollektív forma és a szabályozott szerkezeti fölépítés. A táncok túlnyomó többségében kötött a táncok motívumkincse, a táncrészek sorrendje, a táncolók száma, viszonya, összefogódzási módja, térbeli mozgása s meghatározottak a táncokhoz kapcsolódó dallamok is. Ennek okát főleg a nyugat-európai udvari és polgári tánc kultúra erős hatásában kereshetjük. Emellett e sajátos vonások kialakulásához hozzájárult az is, hogy a hagyományos paraszti táncélet felbomlásával a tudatosan ápolta táncformák szükségszerűen megmerevedtek, ahogy ez a nyugat-európai országokban is történt.

A finn néptáncokat a szabályozottság mértéke szerint két csoportra osztják a kutatók. Az elsőbe azok a párostáncok tartoznak, amelyek a kötöttség alacsonyabb fokát képviselik (pl. *polka*, *polka*, *walcer* stb.). Ezekben a tánc szerkezete és a táncosok térbeli mozgása szabályozott ugyan, de a párok létszáma és viszonya nincs szigorúan meghatározva. Bennük a kelet-európai rögtönzött párostáncoktól eltérően a férfiak és nők mozgásanyaga teljesen egyöntetű. Ez alól csak a karjalai párostáncok jelentenek kivételt, amelyek orosz hatást mutatnak. A finn néptánc kincs másik jelentős csoportját azok a kollektív táncok alkotják, amelyekben a táncosok nem csak partne-

rükkel, hanem a párok egymással is szigorúan megszabott térbeli viszonyban (négy-szögben, sorban stb.) táncolnak (pl. a különféle *kontradanszok*, *kadrillok* és a *purpuri*).

A reliktumterületeken ritka kivételként megmaradt *énekes körtáncok*, táncos *körjátékok*, a *karácsonyi tűz* és a pünkösdi *májusfa körüli táncok*, valamint a keresztbe tett botok fölött járt *ügyességi táncok* a finn néptánc hagyományok régiesebb rétegére utalnak. Ezek azonban a 20. századra csak töredékes formában vagy visszaemlékezésekben voltak tetten érhetők.

A finn néptáncok motívumkincse szerkezet, ritmika, mozgásanyag tekintetében egyaránt erősen különbözik a kelet-európai néptáncok lábmotivikában gazdag formáitól. A finn néptáncok gazdaságát az összefogódzási módok sokfélesége és a tánc során kialakított és váltogatott térformák sokszínű változatai adják. A formai fejlettséget itt a táncrészek (szakaszok, tételek stb.) számával, a szerkezeti tagoltság mértékével mérhetjük. A finn néptáncok közül ebben a tekintetben a legmagasabb fejlettségi fokot a *purpuri* nevű tánc érte el, amely az ország nyugati részén 9 (kelet felé haladva kevesebb) részből áll. Minden résznek megvan a jellegzetes figurája, tempója és kísérődal-lama.¹⁷

3. Az észti néptáncok iránti érdeklődés a finnekéhez hasonlóan kettős arculatot mutat. A gyakorlati és az elméleti kutatás túlzott mértékben elválík egymástól. A századforduló táján jelentkező társadalmi mozgalmaknak szükségük volt a jól áttekinthető táncgyűjteményekre, amelyek könnyen használhatók voltak a gyakorlati tánctanítás során. Az első jelentős észti táncgyűjteményt *Anna Raudkatz* jelentette meg 1926-ban.¹⁸ Könyve arra a tudományos módszerességgel gyűjtött tánc- és tánczenei anyagra támaszkodott, amelyet *Anna Raudkatz A. O. Väisänen* finn zenekutatóval együtt jegyzett föl Ost-Harjumaa és Setumaa területén az 1920-as években. *Ullo Toomi* később (1953-ban) megjelent táncgyűjteménye terjedelmesebb a korábbiaknál, de néprajzi hitelesség szempontjából alulmarad pl. *Raudkatz* kötetével szemben.¹⁹ *Toomi* kötetbe gyűjtötte az 1940-es évekig gyűjtött néptáncok legjavát (145 táncot), de a leírásokat a színpad igényei szerint átdolgozta, kiegészítette. Ezáltal a táncanyag a folklorisztikai kutatások számára csökkent értékűvé vált.

A gyakorlati és az elméleti szempontok szerencsésen ötvöződnek *R. Poldmae* és *H. Tampere* 1938-ban megjelent könyvében.²⁰ Itt a gondosan válogatott táncleírások mellett az észti néptáncokról szóló módszeres elméleti összefoglalást is megtalálhatjuk. A könyv anyagát a szerzők 1933 és 1936 között gyűjtötték az egész észti nyelvterületen, s a néprajzi anyagot kiegészítették a tánc történeti emlékekkel.

H. Tampere az idők során az észti népzene kutatás nagy egyéniségévé vált, aki a 60-as években 5 kötetben adta ki a mintegy 30 esztendő alatt gyűjtött népzenei gyűjteményét.²¹ A gyűjtemény a táncdallamok rendszerezésével és a táncokra vonatkozó új elvi megállapításokkal gazdagította az észti néptáncokról kialakult képet. Ezek az elméleti következtetések 1975-ben külön kötetben is megjelentek kiegészítve az észti népi hangszerek bemutatásával.²² Eddigi ismereteink szerint az észti néptáncok a finnekéhez igen hasonló jellegzetességeket mutatnak. Tánckészletük fő típusait a félig vagy egészen kötött szerkezetű páros táncok *kadrillok* és *kontratáncok* alkotják. A reliktumterületeken fennmaradt *énekes körtáncok*, kötetlen *ugrók* és *eszközös táncok* (főleg botos táncok) részben a korábbi hagyományok továbbélését, részben pedig a szomszédos népek (főleg az oroszok) hatását mutatják (lásd *Setumaa*).

A kisebb létszámú balti-finn népek (vótok, livek, vepszek, inkerik) táncagyományáról eddig önálló tanulmány vagy könyv nem jelent meg. Vepsze és inkeri táncokat *Viola Malmi* könyvében találhatunk, amelyek alapján tánckészletüket az észtekéhez és a karjalai finnekéhez hasonlónak ítéldhetjük.²³ A hiányt némileg pótolhatjuk e népek népköltészetére, népzenejére és népszokásaira vonatkozó szakirodalom ritka táncra vonatkozó adalékaival.

4. A svéd, a finn és norvég táncszakirodalomban számos helyen olvashatjuk, hogy a lappok nem tánc kedvelő emberek, s ritka táncos ünnepeiken inkább a környező népek táncait járják. Ennek köszönhetően az észak-európai népek táncagyományát bemutató reprezentatív kötetben a dánok, norvégek, svédek, finnek stb. mellett a lappok nem kaptak külön fejezetet. Csak a svéd táncokról szóló fejezetben említik meg őket.²⁴ Ez a sommás vélemény elhamarkodottnak tűnik akkor, ha meggondoljuk, milyen keveset foglalkoztak még táncokkal a kutatók. Ha beigazolódná is a későbbiek során, hogy tánc kultúrájuk szegényesebb a környező népekénél, ennek igazáról a helyszíni gyűjtésekkel kellene meggyőződni.

A Lappföldön járt utazók, nyelvészek és néprajzkutatók a 17. század vége óta sok apró adalékkal szolgáltak már a lappok táncagyományáról. A lapp sámánok révüléséről, a medveünnepi szertartásokról és az áldozati ünnepek emlékeiről szóló leírások egy igen archaikus, rituális mozzanatokban bővelkedő tánc kultúráról árulkodnak.²⁵ Legújabbban *Dagmar Hellstam* 1981-ben megjelent táncgyűjteményében azt olvashatjuk, hogy a ma élő legidősebb lappok a század elején még részt vettek olyan áldozati ünnepeken, ahol a rénszarvas húsnak elfogyasztása után *énekes körtáncokat* jártak.²⁶

Figyelemre méltó az a két hiedelem történet is, amelyet *Halász Ignác* közöl 1893-ban megjelent gyűjteményében.²⁷ A történetekben az a középkori európai vallási képzet fogalmazódik meg, hogy a tánc az ördög találmánya s az ördögnek hatalma van a táncolók fölött.

Érdeemes áttekintnünk a lapp népzeneire vonatkozó régi gyűjteményeket is, mert a tánczenére vonatkozó adalékok fontos szempontul szolgálnak a tánc kultúra egészének vizsgálatához is. A lapp néptáncokról eddig megjelent ritka tánc könyvek egyike *Alfhild Adolfssoné*, amely 1931-ben „Langdansen i Lappfjärd” címmel jelent meg Svédországban.²⁸ Ebből a lapp néptáncagyomány újabb rétegéről ismerhetünk meg példákat.

5. A mari (cseremiszi) néptáncokról sajnos máig nem született olyan összefoglalás, amelyből átfogóan megismerhetnénk e Volga vidéki nép táncagyományát. Talán legtöbbet *L. A. Szokolov* „Mari néptáncok” című könyvéből tudunk meg, amely a színpadi koreográfiák mellett eredeti néptáncmotívumokat is közöl, s röviden jellemzi a néptánc kultúrát is.²⁹ *A. A. Csebotkin* „Mari néptáncok” című 1975-ben megjelent könyve Szokolovéhoz képest visszalépést jelent, hiszen csak koreográfiák vannak benne, amelyek a népelettől idegen, közhelyszerű színpadi formákban mutatja be a táncokat.³⁰ Egyik említett szerző sem vállalkozott a mari néptáncok legfőbb típusainak eredeti formában való bemutatására, és a táncokra vonatkozó régi néprajzi, nyelvészeti, zenei stb. szakirodalom tanulságainak összefoglalására. Mi sem tehetünk egyebet, mint hogy néhány kiemelt példával illusztráljuk e régi források gazdagságát.

A mari néptáncokra vonatkozó legkorábbi említéseket *G. F. Miller* 1780-ban megjelent írásában találjuk. Pl.: „A cseremiszi játékok és táncok a lakodalmak és más

mulatságok alkalmával úgy zajlanak, hogy az idősebb és módosabb vendégek a padokon és az asztaloknál ülve mulatnak, a fiatalok pedig a tánchelyen szórakoznak. Különféle hangszerek kísérete mellett körben ugrálnak és táncolnak s különösebb rend nélkül tapsolnak.”³¹

A. Jakovlev 1880. évi néprajzi leírásában egy érdekes táncos szertartást ismerhetünk meg: „Húsvét másnapján a lakoma megkezdése előtt az áldozárok házról házra jártak és imádságokat olvastak föl az első kancsó „pura” (ünnepi ital) mellett. A szertartás alatt folyton szólt a duda. A dudás mellett 1–2 ember ült, akik tapsoltak, hogy a dallamhoz megfelelő ritmuskíséretet adjanak. Azután a szoba közepére kihívtak egy férfit és egy nőt. A férfi miután ivott az italból, kancsóval a kezében a nő felé táncolt, aki ekkor már az ajtónál állt. Miután a nő is ivott, a férfi újra visszament az asztalhoz s a kancsót átadta a ház gazdájának. Ezután mindketten táncolva közeledtek egymáshoz s mikor közel értek, gyöngéden megérintették egymás kezét, mintha meg akarták volna ölelni egymást. Majd ismét elváltak s kezeiket leengedve apró, határozott ritmusú dobogással táncoltak.”³²

Figyelemre méltóak a magyar nyelvész, *Beke Ödön* adatai a cseremiszi lakodalom táncos mozzanatairól, amelyeket az 1. világháborús hadifoglyoktól jegyzett föl.³³

Méltán vált híressé a táncetnológiai szakirodalomban *Uno Holmber* leírása is az Urshun-i körzet halottas szokásairól. A régi európai párhuzamokat idéző szokás³⁴ számunkra legérdekesebb része a halott „ört”-jének (egyik lelkének) utolsó megvendéglése. A vendégség a temetés utáni 40. napon kezdődött, amikor a hozzátartozók, szomszédok és barátok kimentek a sírhoz a temetőbe s jelképesen meghívták a halottat a házhoz. Otthon az érkezőket megvendégelték s a halott örtje számára egy üres helyet tartottak fenn az asztalnál. *Uno Holmberg* szerint előfordult az is, hogy a halottat egy hozzá kinézetre hasonló rokon személyesítette meg. A vacsora idején minden figyelem öfelé fordult, őt kínálták, neki kedveskedtek. „Éjfél felé mikor már mind jóllaktak s a pálinka is elfogyott s jó hangulatba kerültek, előkerült a duda is és a halott megszemélyesítőjét táncra kéri. Senki sem marad a helyén, mindenki forogva táncol” – olvashatjuk Holmberg könyvében. Hajnali szürkületkor a halott örtjét visszakisérik a temetőbe, ahol véglegesen elbúcsúznak tőle.³⁵

A rendelkezésünkre álló ismeretanyag alapján a mari néptáncok az eddig ismertetett észak-európai néptáncoktól elütő kelet-európai jellegzetességeket mutatnak. Egyik fő jellegzetességük a rögtönzés és az egyéni jelleg, de táncagyományukban a félig kötött, kollektív *körtáncoknak*, *táncos játékoknak* is elég jelentős súlyuk van. A legelterjedtebb táncfajta a ritmikus kopogó, dobogó, lengető lábfigurákból álló *ugrós tánc*, amelyet *eszközzel* vagy *eszköz nélkül*, *szólóban*, *párban* vagy *csoporthoz* is eljárnak. *Szokolov* könyvében egy idős mari férfi visszaemlékezéséből az *ugrós*nak egy érdekes formájú és funkciójú válfaját ismerhetjük meg: „Mikor mi még fiatalok voltunk, a lányok ünnepén („üdü jüks”) az idősebb legények arra kényszerítettek bennünket, fiatalabbakat, hogy a legszebb lány előtt táncoljunk tele kancsóval a fejünkön. Tánc közben helyben forogtunk, lassan leguggoltunk, fölemelkedtünk, majd tovább haladtunk s a lábunkkal és kezünkkel széles méltóságteljes mozdulatokat tettünk. Ha az ital kilötyögött a kancsóból, akkor kinevettek bennünket és azt mondták, ennek a legénynek a falu legcsúnyább és leglustább lánya lesz a felesége.”³⁶

A mari fiatalok táncalkalmain gyakoriak voltak a *zenés-énekes-táncos játékok*,

amelyek a szomszédos kelet-európai népeknél is főleg a felnőtt fiatalok tánckészletéhez tartoztak. Nyugat-Európa felé haladva ezeket egyre inkább a gyerekek játéakai között találhatjuk.³⁷ A mari néptáncagyomány legújabb táncfajtái a főleg orosz közvetítéssel elterjedt *kadrillok* és a különféle *páros táncok*.

6. A mordvin néptáncokról ezidáig számottevő publikáció nem jelent meg. Táncagyományuk majdani kutatóinak az eddigi nyelvészeti, néprajzi és folklórsztikai kutatás adalékaira kell majd támaszkodniuk, ha táncéletük korábbi periódusaira akarunk következtetni. Ebből az irodalomból most csak a gazdagon föltárt lakodalmi és temetési szokáskörökre hívjuk föl a figyelmet. Példaként az egykor egész Európában ismert *ifjú halott lakodalmának* szokását említjük, amely a források szerint mordvin földön is ismert volt.³⁸ Ugyancsak ismerték a halott lelke utolsó megvendégelésének szokását is.³⁹

Hasznos fogódzóul szolgálnak majd a tánc kutatás számára azok tánczenéről és tánc kísérő hangszerekről szóló utalások is, amelyek *B. Sz. Urickaja* 1957-ben megjelent írásában és az újabban megjelent népzenei publikációkban találhatók.⁴⁰

7. Az udmurt (votják) néptáncokról eddig csupán egyetlen önálló írás jelent meg, *A. A. Adamkova* és *Sz. E. Sztarikov* könyve, 1963-ban.⁴¹ Az ebben közölt 4 koreográfia és a hozzájuk fűzött rövid néprajzi ismertetések azonban keveset árulnak el az udmurt néptáncok igazi sajátosságairól. Ezek megismeréséhez még alapos terepmunkára és a nyelvészeti, néprajzi szakirodalomban a 18. század óta összegyűlt táncos adalékok értékelésére is szükség van. Az orosz *Borisz Gavrillov*, az udmurt *Grigorij Verescsagin*, a finn *Yrjö Wichmann*, a magyar *Munkácsi Bernát*, *Barna Ferdinánd* és mások írásai például sok olyan táncra vonatkozó részletet tartalmaznak, amelyek az udmurt néptáncok egykori szokáskörnyezetének megismeréséhez nélkülözhetetlenek.⁴² Figyelmet érdemel Munkácsi Bernát följegyzése, amely az udmurtok egyik legnagyobb ünnepéről az „akaska”-ról szól. Az orosz húsvétal egyidőben kezdődő hétnapos ünnep a múlt század második felében áldozatok bemutatásával, szertartásos étkezésekkel, énekkel és táncsal folyt. Az első nap eseményeiről Munkácsi a következőket jegyezte föl: „Az első nap sört-pálinkát főzve, pogácsákat, lepényeket sütve, kecskéket levágva készülgetnek az ünnepre. Délután a legények (az érett serdült fiúk) a leányokkal a rétre mennek, ottan énekelve, táncolva különféle játékokat játszanak: a *lud-játékot* (tkp. luddal) is, a *fogósdit* (a középoszloppal való játékot) is.” / A *lud-játék* („ludän sedon”) így zajlik: „... legények és leányok összefogózkodva körbe állanak és keringőznek, középen egy leány és egy legény forog és éneklük a „Ludáz meskel karell’am” dalt... Aztán szétválnak s a kisebbeket közülük páronként kezükbe veszik s emelgetik.” (A *fogósdit* (sor-deboän sedon) a „Hátulsó pár előre fuss”, „Csiga ide párom” vagy „Cica maca” elnevezésekkel ismert magyar játék udmurt változata, amely Európa szerte ismert fogó-játék.) „Este sétá szokott lenni. Ezen séta alkalmával a leányok és legények a falunak alsó felétől kezdve a felső részbeli faluvégig járnak minden házban hegedűvel játszva, énekelve, táncolva. A séta befejezése után a fiatalok minden házban fát hordanak be. Azon behordott fával reggel palacsintát sütnék.”⁴³

Az ehhez hasonló énekes, táncos falubejárások *Munkácsi* szerint minden nagyobb ünnep estéjén divatban voltak az udmurt falvakban. Ezt a szokást „jumsani”-nak (sétálni) a szokás résztvevőit pedig „jumsas”-nak nevezték.⁴⁴ *Adamkova* és *Sztarikov* leírása szerint az udmurtok „güron büdton” nevű ünnepén a vetés befejezése után a fiatalok

lok több faluból összejöttek egy tánchelyre, ahol éjjelig is énekeltek és táncoltak. A lányok ilyenkor a legszebb ruhájukba öltöztek és a fejükre az ún. Lázár-virágból kötött koszorút tették. Ez a szokás a szerzők szerint még ma is él az udmurtok között.⁴⁵

Az udmurt néptáncok kutatásának másik fontos forrása lehet az a népzenei anyag, amely a múlt század második fele óta gyűlt a különféle archívumokban és kiadványokban. A gyűjtemények és a népzenei kiadványok számos olyan táncdallamot tartalmaznak, amelyek segíthetnek az egyes táncfajták elterjedésének megállapításában vagy a táncok ritmikai sajátosságainak vizsgálatában.⁴⁶

Az eddig összegyűlt ismeretek alapján feltételezhetjük, hogy az udmurt néptáncok a marihoz hasonlóan kelet-európai jellegű. Benne az egyéni jellegű improvizatív táncfajták uralkodnak, de a kollektív körjátékoknak és a nyugat-európai eredetű térformációs táncoknak (*kadrilloknak, kontradansoknak*) is nagy szerepe van.

8. A komi (zürjén) néptáncok rendszeres gyűjtését és a rájuk vonatkozó néprajzi források értékelését 1975-ben kezdte meg *I. G. Skljár* néptánckutató és *P. I. Csisztaljev* népzenekutató.⁴⁷ Máig 240 táncváltozatot gyűjtöttek össze a Vicsegda felső folyása mentén, Visera, az Izma, a Pecsora, a Sziszola, a Luza, a Vüm és a Mezeny folyók völgyében. A terepmunka során a táncokat szöveges-grafikus módszerrel jegyezték le, amely sajnos nem ér föl minden esetben a mozgófilmen való rögzítés és a jelrendszerrel való lejegyzés pontosságával. Azonban a tánczene hangszalagon való rögzítése és a táncok szokáskeretének részletes leírása révén ez a munka módszeresség és eredményesség tekintetében messze fölülmúlja az eddigi gyűjtőmunkákat.

Az eddig gyűjtött táncok többségét a különféle *körtáncok* teszik ki, de előfordul közöttük számos improvizatív *szóló* és *páros tánc*, valamint a kötött *kadrillok* és *sondibanok*. Mindezek a táncfajták széles körben ismertek a komi nyelvterületen minden korosztálynál. A tánc kíséző hangszerekről gyűjtött anyagot *P. I. Csisztaljev* a komi nép hangszerekről szóló monográfiájában már közölte, de a teljes táncgyűjtés eredménye csak néhány év múlva lát napvilágot.⁴⁸

9. Ritka az olyan obi ugorokról szóló népköltési gyűjtemény, néprajzi leírás, útikönyv vagy gyűjtési beszámoló a 18. század óta, amely ne emlékezne meg a táncokról és a medveünnepi színjátékokról. Mégsem akadt még egyetlen kutató sem, aki e gazdag tánc kultúra részletes feltárására vállalkozott volna. Megtévesztő *V. Murov* 1958-ban Hanti-Manszijszkban kiadott füzetének címe – Manysi népdalok és táncok gyűjteménye – amely a címe alapján egy egész gyűjteményre való néptáncot ígér.⁴⁹ Ehelyett a füzetben 18 különféle eredetű dallamot találunk, melyek közül csak kettő a táncdallam, s azok mellől is hiányzik a táncmozdulatok leírása.

Az egyetlen konkrét táncleírást, amely filmfelvétel alapján készült *M. Zsornikaja* közölte 1980-ban.⁵⁰ A tanulmány az 1970-es évek végén gyűjtött női táncokat mutatja be – az obi ugor néptáncok ma még legkönnyebben elérhető, legelterjedtebb típusát. A korábbi nyelvészeti, néprajzi források és útibeszámolók azonban az obi ugor néptáncoknak több más jellegzetes típusát is megemlítik – a *sámántáncot*, a különféle *fegyvertáncokat*, az epikus énekeket kísérő *maszkos pantomimikus játékokat* stb.

Az első, aki a szemtanú hitelességével írt táncaikról, egy *Georgij Novickij* nevű szerzetes volt 1715-ben.⁵¹ Az első részletesebb táncleírásokat *V. I. Zujev* készítette 1771–72-ben, amelyekben szemléletesen mutatja be a *jávorszarvas-* és *cobolyvadásza-*tot ábrázoló táncokat, a különféle *madártáncokkal* és az orosz leányt kicsúfoló *panto-*

mimmel együtt.⁵² Az obi ugor sámánok táncáról Beljavszkij és Gondatti írtak legrészletesebben 1833-ban, illetve 1888-ban megjelent írásaikban.⁵³ Mindketten hangsúlyozták, hogy a révülés kezdetén a sámánok szétterjesztett karokkal egy lábon forognak, majd a mellüket és fejüket verve az önkívületig fokozódó görcsös mozdulatokat végeztek, míg eszméletlenül össze nem estek.

Az Ob-torkolat környéki osztjások különleges *kardtáncát* először valószínűleg V. N. Savrov orvos figyelte meg 1821-ben.⁵⁴ 1845-ben *Reguly Antal* is látta, de sajnos nem készített leírást a táncról. Az eddigi legrészletesebb leírás talán a magyar *Pápay Józseftől* való, aki az 1898–99. évi tanulmányútja alkalmával látta ezt a táncot az északi osztjások nemzetségi áldozatán. Így írt róla: „A sámán intésére két ember fölnyalabolta ... a szablyákat és kiosztotta a férfiak között. Erre aztán azok szablyával kezökben a tűzhely két oldalán egymással szemben két sorban álltak. A sámán, aki ez alkalommal szárnyas subát öltött, két kisebbfajta kalapácsot tartván a kezében, az egyik sor elé állt. A két kalapácsot összecsapta, erre azután éktelen haj! kiáltásban törtek ki és jobbra-balra hajlongva a szablyákat majd letartják, majd fölfelé emelik, közben folytonosan kiabálják: haj! haj! A sámán az egyik sor előtt lassan elhalad, a két kalapácsot mint valami szentséget tartja a kezében, előtte és utána szintén egy-egy szablyás férfi megy, szintén jobbra, balra hajlongva, az előtte lévő háttal megy előre. A sámán megint összeüti a két kalapácsot, erre éktelen kiabálás támad, majd ismét az egyhangú haj, haj következik. Midőn a sámán mind a két sor előtt elhaladt és közben-közben az adott jelre többször is felkiáltottak, a szablyatánc véget ért.”⁵⁵

A múlt század második fele óta megjelent népköltési gyűjtemények, szótárak, szöveggyűjtemények anyagában bőven találunk táncneveket és táncra vonatkozó terminológiai anyagot is. *Reguly Antal* és *Munkácsi Bernát* gyűjtése nyomán ismerjük például a *fejszetáncot* („Saira Punn jehu”), a *rozsomák táncot* (Kimt jehu), a *zürjéntáncot* és *színjátékot* („Sare tulilp”), a *medvetáncot* (Uj jexv).⁵⁶ Schulz leírásában találjuk a szalümi osztjások *lábtáncát* („Kur jogta”), amely egy földön fekvő férfi lábára maszkírozott báb furcsa táncát jelenti.⁵⁷ A *medveünnepen* és az *áldozati ünnepeken* megjelentett ember- ill. állatformájú isteneknek, nemzetségösöknek, erdei manóknak, tündéreknek külön-külön táncának és táncuk volt. A táncénekek szövege gyakran utal a táncmozdulatokra is. Példaként a *Njali manó színjátékának* (Nali tulilep) egy részletét idézzük *Munkácsi Bernát* „Vogul népköltési gyűjteményéből”:

„Xatel minne Xat sas
N'ali xati' janxililem
et minne sat sas
N'ali sati' janxilelilem.”⁵⁸
(Nap menése hat óráját
hatkép forgom én Nyáli
Éj menése hét óráját
Hétkép forgom én Nyáli.)

Ugyanebben a gyűjteményben az „Állatot tanító búcsúének („Uj xanstene parne eri”) részlete így hangzik:

„Pikwe, pikwe!
 katä peri james joni'
 ti sunseskälén,
 la'ilä peri james joni'
 ti sunseskälén.”⁵⁹
 (Fiúcska, fiúcska!
 Kézcsavargató jeles játékot
 láttál im kedvesem,
 lábcsavargató jeles játékot
 láttál ím kedvesem.)

A táncokat kísérő dallamok és hangszerek említése is számtalanszor előfordul a korai forrásokban, de a táncdallamok pontos rögzítésére és lejegyzésére csak *Patkanov*, *Karjalainen* és *Kannisto* tevékenysége óta van példa.⁶⁰ Az obi ugor tánczene és tánc kapcsolatát kutatva *E. V. Hippus* fontos megállapításokat tett. Szerinte a táncok zenéje a szertartások alkalmával megjelenített antropo- ill. zoomorf lények mozgásának ritmusára épül. Kifejezetten program jellegű zene, amely megadja a táncosok számára a mozdulatok sorrendjét.⁶¹

A legutóbbi 30–40 év kutatásai is sok új adalékkal gazdagították az obi ugorok tánc kultúrájára vonatkozó ismereteinket.⁶² *V. N. Csernecov* kutatásai nyomán már világosan áll előttünk az obi ugorok alkalmi és periodikus ünnepeink rendje. Neki köszönhetjük a táncokat és színjátékokat ábrázoló fényképek, színes rajzok egész sorának elkészítését és az első néprajzi hitelességű mozgófilm forgatását.

Az Észak-Uralban talált sziklarajzok, az ásátások során talált 5–10. századi bronzfigurák jelentését kutatva *Csernecov* arra a megállapításra jutott, hogy sok közülük az obi ugorok mai ünnepi szertartásaiban leli magyarázatát.⁶³ Vannak e leletek között olyanok is, amelyek a szertartások táncos jeleneteit ábrázolják, s így ezek az obi ugor tánc kultúra története szempontjából igen értékes dokumentumoknak számítanak.

A történeti és a recens forrásokból kibontakozó kép szerint az obi ugor tánc kincs legjellemzőbb típusa a hangszeres és vokális kísérettel előadott *táncpantomim*, amelyet főleg a férfiak mutatnak be. Ezek egy része a valamikor csodálatosan virágzó epikus költészetük illusztrálására szolgált. A maszkban járt szóló vagy csoportos táncok, amelyek általában energikus ugrásokból és éles kézmozdulatokból állnak, főleg az ünnepeken megjelenített természetfeletti lények táncát ábrázolják.

Több leírás megemlékezik a nők és kamaszgyerekek összefogódzás nélküli, csoportos *örömtáncáról*, amelyre a szertartásokon kívül, idegen vendégek érkezésekor vagy a szertartáson belül, de csak kevésbé fontos helyen kerül sor. Ennek során a táncosok helyben forognak, és plasztikus kézmozdulatokkal kísérik táncukat. A kézmozdulatok plaszticitását a kerekre csavart színes kendők is fokozzák.

Az obi ugor tánc kultúra két másik, jól elhatárolható tánc típusa a *sámántánc* és a *fegyvertánc*. Az előbbi sok szállal kötődik a szibériai népek hasonló tánc formáihoz. Formai jellemzői a szóló jelleg s a pantomimikus elemek keveredése az extázisig fokozódó görcsös mozdulatokkal. Az utóbbi (a *fegyvertánc*) a környező szibériai népek tánc hagyományától teljesen elütő különleges tánc forma. Egyes néphit kutatók szerint e tánc talán déli gyökerekből ered.⁶⁴

E táncok előadásának legfőbb alkalmai a termékenységvarázslást és az ősök kul-

tusztát szolgáló periodikus és alkalmi ünnepek voltak. A születés, a párválasztás és a halál táncos ünnepelésére nincsenek adataink.

Annak ellenére, hogy a különböző szerzők munkáiban számtalan táncos adalékot találunk, a táncok lényegéről, magukról a mozdulatokról igen kevés értékelhető adatunk van. Csak a táncok filmen való megörökítése és lejegyzése révén juthatunk majd el ennek az archaikus elemekben bővelkedő gazdag tánc kultúrájának a megismeréséhez.

10. A szamojed népek közül a nganaszánok tánc hagyományáról tudunk többet. A legfrissebb és egyben a leggazdagabb információk *M. Zsornickajától* származnak, aki 1980 és 1984 között több alkalommal is végzett helyszíni gyűjtéseket a Tajmiri és a Jamal Nyenyec nemzetiségi körzet területén.⁶⁵ Az ő tapasztalata szerint a nganaszánok egyik legjellegzetesebb tánca a *körben járt páros tánc*, amely a nap járásának megfelelően halad. Az 1980. évi gyűjtéskor *M. Zsornickaja* följegyzése szerint a táncot a medve hangjának utánzásával kísérték. Ugyanezt a táncot az Avam folyó mentén élő nganaszánok nem körben haladva járják, hanem a párok egy csomóba gyűlnek és helyben topognak, mialatt a medve hangján morognak és üvöltenek.

Az Észak-nyugat Szibériában élő szamojed népek páros táncait már a régebbi források is említik (nemcsak a nganaszánoknál, hanem a nyenyecéknél is). A 18. század végén *Zujev* emlékezik meg róluk,⁶⁶ *A.A. Popov* pedig 1936-ban megjelent könyvében egy fényképet is közöl a nganaszán táncról.⁶⁷

Több szerző a nganaszán sámánok táncáról is megemlékezik. *A.A. Popov* például 1931-ben megfigyelte a nganaszánok „tisztasátor” ünnepét, amelynek főszereplője a sámán volt. Leírása szerint a sámánszertartás résztvevői mind résztvettek a táncban, hogy ezzel is biztosítsák maguk számára a termékenységet.⁶⁸ Tudomásunk szerint a Szovjet Tudományos Akadémia Néprajzi Intézetének munkatársai az 1980-as évek elején mozgófilmet is készítettek a nganaszán sámánszertartásról. A felvétel táncra vonatkozó anyaga még publikálatlan.

A nyenyecékről *L.V. Homics* megjegyzése és korábbi utalások alapján az a vélemény alakult ki, hogy nincs semmilyen tánc hagyományuk.⁶⁹ A legújabb gyűjtések azonban azt bizonyítják, hogy a rénszarvas áldozati ünnepeken táncoltak a nyenyecék, s a 18. századi forrásokban is hivatkoznak a táncaikra.⁷⁰ A kérdést véglegesen csak a módszeresen föltérképezett recens hagyomány, a visszaemlékezések és a korábbi szakirodalmi források értékelése után lehet eldönteni.

Összefoglalás

A sor végére érve számos következtetés levonására nyílik alkalom:

1. A finnugor népek körében végzett kutatás különböző fejlettségi fokon áll. Vannak olyanok, amelyeknél még nem alakult ki önálló, tudományos módszerességgel folyó tánc kutatás, mint például az obi ugoroknál és a mordvinoknál. Vannak olyanok, amelyeknél a néptánc kutatás most bontakozik ki a szűk színpadias keretek közül és most kezdődik a tánc hagyomány módszeres „számbavétele”, mint pl. a Mari, az Udmurt és a Komi Autonóm Köztársaságban. S végül vannak olyan népek, amelyeknél már az archívumokban őrzött táncanyag rendszerezése, a történeti adatok fényében

való értelmezése s tágabb körben való összevetése a fő feladat, mint pl. Finnországban, Magyarországon s részben az Észti SzSzK-ban.

2. Bár a rendelkezésünkre álló anyag messzemenő következtetések levonására nem ad lehetőséget, azonban máris föltűnnek a kutató számára azok az alapvető különbségek, amelyek e népek táncagyományának fő jellegzetességeiben (a táncalkotás módjában, a tánckészlet nagyságában és szerkezetében) megnyilvánulnak. E különbségek alapján 3 csoportot különböztethetünk meg közöttük.

Az elsőbe az észak-európai finnugor népek (finnek, észtek, karjalaiak, vepszek, inkerik stb.) tartoznak. Náluk a gyorsabb ütemben polgárosuló parasztság (a nyugat- és közép-európaihoz hasonlóan) a *kötött táncok*, *kontratáncok* és *vonulós tértáncok* divatját követi. A középkort idéző *lánc táncok* és az úkor elején elterjedt szabad *páros táncok* már a múlt században is csak szórványosan maradtak meg.

A második csoportba azok a kelet-európai finnugor népek tartoznak (magyarok, mordvinok, marik, udmurtok, komik), akiknek parasztsága a gazdasági-társadalmi fejlődés megkésettége miatt főképp az újkor elején kibomló európai táncformákat kedveli. Közöttük a táncok legfontosabb előadási stílusjegye a nagymértékű egyéni rögtönzés. A középkori *fegyvertáncok* és *lánc táncok* valamint a legújabbkori *kontratáncok* is megtalálhatók e népek tánc kultúrájában, de tánckészletük gerincét a *rögtönzött páros* és *szóló táncok* alkotják.

A harmadik csoportot a főként subarktikus peremterületeken élő uráli népek (obi ugorok, szamojédok, s részben a lappok) alkotják, akiknek *pantomimikus elemek-re* épülő táncagyománya szorosan kötődik a periodikusan ill. alkalmanként ismétlődő nemzeti ünnepekhez, áldozatbemutatókhoz és sámánszertartásokhoz. A tánc itt a gazdagon áradó, szertartásos funkciójú epikus költészet bemutatásának is eszköze volt. E népek ünnepi szertartásain a sport, a játék, a zene és a tánc olyan szoros kapcsolatot figyelhetjük meg, amely csak a szibériai népeknél és a világ hasonlóan subarktikus területén élő népeknél (eszkimóknál, csukcsoknál, korjakoknál stb.) tapasztalható. E népek valószínűleg az egykori eurázsiai halász, vadász kultúrák táncagyományát örökölték át máig. Az európai nagy táncdivatok hullámai csak a legutóbbi időben jutottak el hozzájuk a szomszédos, polgárosultabb népek közvetítésével.

3. Közismert, hogy Európában a gazdasági és társadalmi fejlődés eltérő üteme, mértéke szerint sajátos etnokulturális területek (zónák, areák) alakultak (illetve alakulnak) ki, amelyek több népet illetve táji és etnikai csoportot is magukba foglalnak és az országhatároktól függetlenül is nagyfokú egyezéseket mutatnak.⁷¹ Figyelembe véve a finnugor népek szomszédságában élő népek tánc kutatásának eredményeit és az összehasonlító tánc kutatás első tanulságait, elmondhatjuk, hogy a különböző finnugor népek táncagyománya szervesen beletagolódik a környezetükben kialakult nagyobb kulturális terület táncagyományába.

Elsőként a Kárpát-medencét említhetnénk, amelynek tánc kultúrája a kutatások szerint sajátos egységet mutat. Ezen belül Erdély többnemzetiségű tánc kultúrája Európa térképén egy különleges, régies színfoltot képez.⁷²

A másik ilyen terület a Balti tenger melléke, ahol *Harij Suna* lett tánc kutató hívta fel a figyelmet az ott élő lettek, litvánok, észtek, finnek táncagyományának azonosságaira.⁷³

Kelet-Európában a Volga, Káma, Belaja folyók vidékén a finnugor és törökös

népek (baskírok, csuvasok, tatárok) táncagyományai is hasonló képet mutat. *L. Nagajeva* és *K.M. Bikbulatov* összehasonlító vizsgálatai szerint az itt élő népek tánc kultúrája olyan szoros összefonódást mutat, amelyben az egyes népek természetes módon használják egymás táncait s táncdallamait.⁷⁴ Ma már szinte lehetetlen kibogozni, hogy ki mivel járult hozzá e közösen használt tánc készlet kialakításához. Ezt a szövevényes összefonódottságot e területen a nyelvészeti, néprajzi és a népzenei kutatások eredményei is bizonyítják.⁷⁵

Valószínűleg ilyen terület Észak-nyugat Szibéria is, de a kutatásnak ebben a stádiumában ez nehezen volna bizonyítható.

E „madártávlati” képből is jól látható, hogy az egyes finnugor népek kutatóinak milyen különböző feladatokat kell megoldani, s milyen sokféle szempontot kell érvényesíteni tánc kutatásuk során. Ahhoz azonban, hogy a kutatási eredmények idővel összevethetők és egy finnugor szemléletű összehasonlító kutatás számára hasznosíthatók legyenek, szükség van a szempontok és módszerek egyeztetésére, illetve az azonos feladatok kitűzésére. Az összehasonlítást egységes szemléletű, komplex gyűjtőmunkának kell megelőznie, amelynek során a kutatók föltárják és sokoldalúan dokumentálják (mozgófilm, leírás, fénykép, szöveges leírás stb. segítségével) az egyes finnugor népek táncagyományát. A gyűjtés és a rendszerezés során egyforma hangsúlyt kell fektetni a tánc formái, zenei és funkcionális összetevőire. A rendszerezés során fel kell használni a finnugor folklór kutatás és az európai néptánc kutatás már kipróbált módszereit is.⁷⁶ Szükség van egy közösen elfogadott tánc leíró rendszerre is, amely lehetővé teszi a gyűjtött és filmen rögzített táncok könnyű áttekintését és nemzetközi összehasonlítását. Erre *Lábán Rudolf* nemzetközileg elismert és széles körben alkalmazott jelrendszert tartjuk alkalmasnak.⁷⁷

Az elsődleges feladat: néptánc kultúráink saját földrajzi környezetében való vizsgálata a történeti stílusrétegek, a földrajzi tagolódás, az alapvető tánc típusok és a jellemző előadásmódok megállapítása, valamint a szomszédnépi kapcsolatok földerítése révén. Olyan táncgyűjteményeket kell készítenünk, amelyek e szempontok szerint rendszerezve mutatják be az egyes rokon népek táncagyományát.

Csak ezután foghatunk hozzá a valódi összehasonlító kutatáshoz. Sokakban fölmerülhet a kérdés, vajon van-e értelme, jogosultsága az összehasonlításnak a finnugor népek táncai körében. Hiszen a tánc a folklór művészetek egyik legváltozékonyabb ága, s talán a legkevésbé ellenálló a divat változó hullámainak. Így szinte semmi remény sincs a több ezer éve különvált finnugor népek táncai között közös örökség földerítésére. Véleményünk szerint táncagyományunk rokon népekével való összehasonlításának eredménye, illetve eredménytelensége több szempontból is hasznos lehet számunkra. Egyrészt bizonyosságot nyerhetünk, hogy a tánc mennyire tükrözi a finnugor népek egykori különválásának és sokévszázados különfejlődésének hatásait, s ezzel a finnugor folklór kutatás eredményeihez járulhatunk hozzá. Másrészt az európai tánc kutatás is sok tapasztalatot meríthet majd az egymástól távol, elszigetelten élő, de rokon nyelveket beszélő népek (a finnugorok) táncagyományának összehasonlító vizsgálatából.

1. FELFÖLDI L. 1983. 425–449.
2. Az egyes finnugor ill. uráli népekre vonatkozó legfrissebb ismerteket lásd HAJDU P. (szerk.) 1975., HAJDU P.–DOMOKOS P. 1978.
3. MUNKÁCSI B. 1892–1902., 1887.
4. VÁMBÉRI Á. 1896. 375–6., ALMÁSY GY. 1903. 574.
5. PUSZTAY J. 1977.
6. RÉTHEI P. M. 1924. 51–54.
7. GÖNYEY S.–LAJTHA L. 1941.
8. HANKISS J. 1957., FELFÖLDI L. 1975., 1980.
9. ZSORNICKAJA, M. 1973.
10. HOLMBERG, U. 1926. 33., SACHS, C. 1963. 106.
11. A magyar néptánc kutatásra vonatkozó legfrissebb összefoglaló MARTIN GY. 1982.
12. A finn néptáncokra vonatkozó részletes bibliográfiát lásd RAUSMAA, P.–RAUSMAA, E. 1977. 393–6.
13. LÁNYI Á. 1963.
14. MALMI, V. 1978., 1980.
15. SIRKKA VIITANEN és LÁNYI ÁGOSTON lejegyzése nyomán hamarosan kiadványban is megjelennek e táncok.
16. ALA-KÖNNI, E. 1956.
17. LÁNYI Á. 1963.
18. RAUDKATS, A. 1926.
19. TOOMI, U. 1953.
20. POLDMAE, R.–TAMPERE, H. 1938.
21. TAMPERE, H. 1958–65. III. 5–137.
22. TAMPERE, H. 1975.
23. MALMI, V. 1978. 104–119., 120–146., 1980.
24. HELLSTAM, D. 1981. 123–154.
25. FJELLSTRÖM, K. 1755., BÅN A. 1913., REUTERSKIÖLD, E. 1912., ISTKONEN, T. I. 1946., RAFFE, W. G. 1964.
26. HELLSTAM, D. 1981. 129–130.
27. HALÁSZ, I. 1893. 80–83.
28. ADOLFSSON, A. 1931.
29. SZOKOLOV, L.A. 1964.
30. CSEBOTKIN, A.A. 1975.
31. MILLER, G.F. 1780.
32. JAKOVLEV, V. 1880.
33. BEKE Ö. 1951. 56–84.
34. SACHS, C. 1964. 104–108.
35. HOLMBERG, U. 1926. 29–33.
36. SZOKOLOV, L.A. 1964. 10–11.
37. VSZEVELODSZKIJ-GERNGROSZSZ, V.N. és társai 1933., BARTÓK B.–KODÁLY Z. 1951., GOMME, A.B. 1964.
38. EVSZEVJEVA, M.E. 1931.
39. SZMIRNOV, A.N. 1895.
40. URICKAJA, B.Sz. 1957., BOJARKIN, N.I. 1983. és bibliográfiája
41. ADAMKOVA, A.A.–SZTARIKOV, SZ.E. 1963.
42. GAVRILOV, B. 1880., VERESCSAGIN, G. 1886., BARNA F. 1885., WICHMANN, Y. 1893.
43. MUNKÁCSI B. 1887. 169–175.
44. MUNKÁCSI B. 1887. 12.
45. ADAMKOVA, A.A.–SZTARIKOV, SZ.E. 1963. 5.
46. WICHMANN, Y. 1893., TRAVINA, I.K. 1964., VIKÁR L. 1969. + bibliográfiája.

47. SKLJAR, I.G. 1985.
48. CSISZTALEV, P.I. 1984.
49. MUROV, V. 1958.
50. ZSORNICKAJA, M.J. 1980.
51. NOVICKIJ, G. 1885.
52. ZUJEV, V.F. 1947. 54–58.
53. BELJAVSZKIJ, 1833. 114., GONDATTI, N.L. 1888.
54. SAVROV, V.N. 1871. 11–12.
55. PÁPAY J. 1905. 24–29.
56. A Reguly Antal által följegyzett tánc- és színháték elnevezések. Idézi: MUNKÁCSI B. 1892–1902. I. 17.
57. SCHULZ, L. 1924. 188–189.
58. MUNKÁCSI B. 1892–1902. IV. 188–189.
59. MUNKÁCSI B. 1892–1902. IV. 216–217.
60. PATKANOV, SZ. 1897. 1900., VÄISÄNEN, A.O. 1937., 1939.
61. Idézi CSERNECOV, V.N. 1971. 110.
62. HIPPIUS, E. 1976., CSERNECOV, V.N. 1968., 1974., SZOKOLOVA, Z.P. 1972., ZSORNICKAJA, M.J. 1978., 1980., ZSORNICKAJA, M.J.–SZOKOLOVA, Z.P. 1982., FELFÖLDI L. 1975., Schmidt Éva legújabb, még publikálatlan helyszíni gyűjtései.
63. CSERNECOV, V.N. 1971. 83–94., Lásd még: KAPRIELOV, A. 1974.
64. HAEKEL, J. 1946. 134–136.
65. ZSORNICKAJA, M.J. 1985.
66. ZUJEV, V.F. 1947. 53.
67. POPOV, A.A. 1936. 78–79.
68. POPOV, A.A. 1936. 67–72.
69. HOMICS, L.V. 1966. 318.
70. ZSORNICKAJA, M.J. 1985. 5., ZUJEV, V.F. 1947. 53.
71. PESOVÁR, E. 1967., MARTIN GY. 1975.
72. MARTIN GY. 1964., PESOVÁR E. 1973.
73. SZUNA, H. 1970.
74. BIKBULATOV, K.M. 1982. 10–11., NAGAEVA, L.I. 1982. 39–41.
75. BEREZCKI G. 1983., KUZEEV, R.G.–GARIPOV, T.M. 1980. VIKÁR L. 1986.
76. KATONA I.–VOIGT V. 1978., ORTUTAY GY. 1966.
77. LÁBÁN R. 1956.

Irodalom

- | | |
|---------------------------------|--|
| ADAMKOVA, A.A.–SZTARIKOV, SZ.E. | |
| 1963 | Udmurtszkie tancü (Udmurt táncok) Izsevszk |
| ADOLFSSON, A. | |
| 1931 | „Langdansen” i Lappfjörd. Budkavlen |
| ALA-KÖNNI, E. | |
| 1956 | Die Polska-Tänze in Finnland. Helsinki |
| ALMÁSY GYÖRGY | |
| 1903 | Vándorutam Ázsia szívében. Budapest |
| BÁN ALADÁR | |
| 1913 | A medvetisztelet a finnugor népeknél, különösen a lappoknál.
In: Ethnographia, 205–222., 332–348. |
| BARNA FERDINÁND | |
| 1885 | A votjások pogány vallásáról. In: Értekezések a Nyelv- és Széptudományok Köréből 37. old. |

- BARTÓK BÉLA–KODÁLY ZOLTÁN (szerk.) – Kerényi György
1951 Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok. Bp.
- BELJAVSZKIJ,
1833 Poezdka k Ledovitomu morju (Utazás a Jeges-tengerhez). Moszkva
- BEKE ÖDÖN
1951 A cseremiszek (marik) népköltészete és szokásai. Budapest
- BERECZKI GÁBOR
1983 A Volga–Káma-vidék nyelveinek areális kapcsolatai. In: Areális nyelvészeti tanulmányok. Szerk. Balázs János. Budapest, 207–236.
- BOJÁRKIN, N.I.
1983 Mordovszkoe narodnoe muzükal'noe iszkuszsztvo. (Mordvin népzene) Szaranszk
- BUKBILATOV, K.M.
1982 Vzaimosvjaz' i vzaimovlijanie tatarszkogo, udmurtszkogo, marijszkogo i mordovszkogo tradicionnogo tanceval'nogo iszkuszsztva. (A tatárok, az udmurtok, a marik és a mordvinok néptánc művészetének kapcsolatai és kölcsönhatásai.) In: Finnougorszkij muzükal'nüj fol'klor – problémü szinkretizma. Tézisü dokladov. Tallin, 10–11.
- COLLAN, ANNI
1947 Suomalainen Kisapirtti. Helsinki
- CSEBOTKIN, A.A.
1975 Marijszkie narodnüe tancü. (Mari néptáncok) Joskar-Ola
- CSERNECOV, V.N.
1968 Periodicseszkie obrjadü i ceremonii u obszkih ugrov, szvjazannüe sz medvedem. (Az obi ugorok medvével kapcsolatos periodikus szokásai és szertartásai.) In: Congressus Secundus Internationalis Fenno-Ugristarum Pars II. Helsinki, 102–111.
- 1971 Naszkal'nüe izobrozsénia Urala. (Uráli sziklarajzok.) Moszkva
- 1974 Bärenfest bei den Ob-Ugrien. In: Acta Ethnographica 285–319.
- EVSZEVJEVA, M.E.
1931 Mordovszkaja szvad'ba. (Mordvin lakodalom) Moszkva
- FELFÖLDI LÁSZLÓ
1975 Isztocsniki izucsénija horeograficseszköj kul'turü obszkih ugrov. (Az obi ugor néptáncok kutatásának forrásai.) In: Congressus Quartus Internationalis Fenno-Ugristarum, Pars IV. Budapest, 87–92.
- 1980 Problémü izucsénija horeograficseszköj naszledija finnougorszkij narodov. (A finnugor népek tánc kutatásának problémái.) In: Congressus Quintus Internationalis Fenno-ugristarum Pars VIII. Turku, 166–171.
- 1983 A szovjet néptánc kutatás eredményeiről. Tánc tudományi Tanulmányok 1982–83. Bp. 425–449.
- FJELISTRÖM, K.
1755 Kort berättelse om Lapparnas Björnefänge samst deras derwid brukade widsskeppelser. Stockholm
- GAVRILOV, B.
1880 Proizvedenija narodnoj szlovesznoszti, obrjadü i poverja votjakov v Kazanszköj, Vjatszköj gubernii. (A votják népköltészet, népszokások és néphit alkotásai a kazanyi és a vjatka területén.) Kazany
- GONDATTI, H.L.
1888 Szledü jazücseszkij verovanij u manszov. (A pogány hit nyomai a manysiknál.) In: Trudü etnograficseszköj otdela imp. obszesztva lju-bitelej esztesztvoznanii, antropologii i etnografii. 8. köt. 49–73.
- GÖNYEY SÁNDOR–LAJTHA LÁSZLÓ
1944 Tánc. In: Magyarság Néprajza IV. kötet (2. kiadás)

- GOMME, ALICE BERTHA
1964 The Traditional Games of England, Scotland and Ireland 1–2. vol. New York
- HAEKEL, J.
1946 Idolkult und Dualsystem bei den Ugrien. Archiv für Völkerkunde Bd. I. Wien, 95–163.
- HIPPIUSZ, E.V.
1974 Programmnó-izobrazitel'nyj komplex v ritual'noj muzüke „Medvezs'ego prazdnika”. (Programmatikus-ábrázoló zene a medveünnepen.) In: Teoreticeszkije problemü narodnoj insztrumental'noj muzüki. Moszkva
1976 Rituelle Instrumentale Tanzweisen des Bärenfests der Obugrier (Mansen) als Musichistorische Quelle, in Historische Volksmusikforschung 81–91.
- HALÁSZ IGNÁC
1893 Népköltési gyűjtemény a Pite Lappmark Arjeplogui egyházkerületből. Budapest
- HAJDU PÉTER (szerk.)
1975 Uráli népek. Budapest
- HAJDU PÉTER–DOMOKOS PÉTER
1978 Uráli nyelvrokonaink. Budapest
- HELISTAM, D.
1981 Folkdanser. Stegelands
- HOLMBERG, U.
1926 Die Religion der Tscheremissen. Helsinki
- HOMICS, L.V.
1966 Nencü. Moszkva–Leningrád
- ITKONEN, T.I.
1946 Heidnische Religion und späterer Aberglaube bei den finnischen Lappen. Helsinki
- JAKOVLEV, A.
1980 Religioznüie obrjadü cseremisz. (A cseremiszek vallási szertartásai.) Szanktpeterburg
- KAPRIELOV, A.A.
1974 Etnograficeszkoe objasznenie arheologiceszkogo materiala zapadnoj Szibiri V–X. vv. n.e. (Az V–X. századi nyugat-szibériai régészeti anyag néprajzi magyarázata.) In: Izvésztija laboratorii arheologiceszkikh iszszledovanij. Kamerovo, 130–144.
- KATONA IMRE–VOIGT VILMOS
1978 A folklórkutatás helyzete és tennivalói az uralisztikában. Nyelvtudományi Közlemények 217–226.
- KUZEEV, R.G.–GARIPOV, T.M.
1980 Osznovnüe etapü formirovanija volgo-ural'szkoj isztoriko-etnograficeszköj oblaszti (kulturnüe i jazükovüe granicü). A volga-uráli történeti-néprajzi terület kialakulásának alapvető korszakai (kulturális és nyelvi határok). In: Congressus Quintus Internationalis Fenno-Ugristarum, Pars VIII. Turku.
- LÁBÁN RUDOLF
1956 Principles of Dance and Movement Notation. London
- LÁNYI ÁGOSTON
1963 A finn néptáncok formai sajátosságai. In: Ethnographia 473–488.
- MALMI, VIOLA
1978 Narodnüe tancü Karelii. (Karélia néptáncai)

- 1980 Narodnue tancü Karelii i Ingermanlandii (Karélia és Ingermanland táncai). In: Finnougorszkij müzikál'nüj fol'klor i vzaimosvzjaz szoszednih kul'tur. Tallin, 65–86.
- MARTIN GYÖRGY
1964 A magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. MTA I. Oszt. Közleményei, Budapest, 67–96.
1975 Az európai tánc kultúrák és a kelet-európai tánc hagyomány. In: Kultúra és Közösség. Bp. 89–95.
1982 A Survey of the Hungarian Folk Dance Research. In: Dance Studies Vol 6. Jersey, C.I. 9–46.
- MILLER, G.F.
1780 Opiszanie zshivuscsih v Kazanszkoj gubernii jazücseszkih narodov. (A kazányi területen élő pogány népek leírása.) Szanktpeterburg
- MUNKÁCSI BERNÁT
1887 Votják népköltési hagyományok. Budapest
1892–1902 Vogul népköltési gyűjtemény I–IV. Budapest
- MUROV, V.
1958 Szbornik manszijszkij narodnüh peszen i tancev. (Manysi dalok és táncok gyűjteménye.) Hantü-Manszijszk
- NAGAEVA, L.I.
1982 Nekotorüe obscsie csertü v horeograficeszskom iszkuszsztve baskir i mari. (A baskírok és a marik néptáncművészetének néhány közös vonása.) In: Finnougorszkij muzükal'nüj fol'klor – problemü szinkretizma. Teziszü dokladov. Tallin, 39–41.
- NOVICKIJ, G.
1885 Kratkoe opiszanie o narode osztjakov szocsinjonnoe v 1715. (Egy 1715-ben készült rövid leírás az osztják népről.) Szanktpeterburg
- ORTUTAY GYULA
1966 A finnugor folklór kutatások lehetőségei és feladatai. In: Ethnographia, Budapest
- PÁPAY JÓZSEF
1905 Nyelvészeti tanulmányutam az északi osztjakok földjén. Budapest
- PATKANOV, SZ.
1897, 1900 Die Irtisch-ostjaken und ihre Volkspoesie. I–II. Sanktpeterburg
- PESOVÁR ERNŐ
1967 Európai tánc kultúra – nemzeti tánc kultúrák. Táncművészeti Értesítő. 38–43.
1973 Die geschichtliche Probleme der Paartänze im Spiegel der südosteuropäischen Tanzüberlieferung. In: Studia Musicologica, Bp. 141–163.
- POLDMÄE, R.–TAMPERE, H.
1938 Valimik eesti rahvatanse. (Válogatás az észt néptáncokból.) Tartu
- POPOV, A.A.
1936 Tavgijsü. (A tavgaiak.) Moszkva
- PULKIINEN, ASKO
1946 Sumalaisia Kansantanhuja V. Söderström. Helsinki
- PUSZTAY JÁNOS
1977 Az „ugor–török” háború után. Budapest
- RAFFE, W.G.
1964 Dictionary of the Dance. New York
- RAUDKATZ, ANNA
1926 Eesti rahvatantsud (Észt néptáncok). Tartus
- RAUSMAA, P.–RAUSMAA, E.
1977 Tanhuvakka. Porvoo, Helsinki, Juva

- RÉTHEI PRIKKEL MARIÁN
1924 A magyarság táncai. Budapest
- REUTERSKIÖLD, E.
1912 Die nordiska lapparnas religion. Stockholm
- SAVROV, V.N.
1871 Kratkie zapiszi o zsiteljah Berjovszkogo uezda. (Rövid följegyzések a berjovszki kerület lakóiról). Moszkva
- SCHULZ, L.
1924 Szalümszkie osztjaki. (Szalümi osztjások.) Zapiszi Tjumen'szkogo Obscsesztva Naucsnoho Izucsénia Mesztnogo kraja. L. Tjumeny, 166–200.
- SACHS, CURT
1964 World History of the Dance. New York
- SKLJAR, I.G.
1985 Komi Dance Folklore. In: Congressus Sextus Internationalis Fenno-Ugristarum Abstracts III. Süktüvkar, 57.
- SZMIRNOV, A.N.
1895 Mordva. (Mordvin) Kazany
- SZOKOLOV, L.A.
1964 Marijszkie tancü. (Mari táncok). Joskar-Ola
- SZOKOLOVA, Z.P.
1972 Kul't zsvotnüh v religijah. (Az állatkultusz a vallásokban.) Moszkva
- SZUNA, HARIJ
1970 Nekotorüe paralleli v latüsszkoj i esztönszkoj narodnoj horeografii. (Néhány párhuzam a lett és az észt néptáncban.) In: Vzaimosvjazi bal'tov i pribaltijszkijh finnov. Riga, 111–133.
- TAMPERE, H.
1958–65. Eesti rahvalaule viisidega. I–V. Tallin
- 1975 Esztönszkie narodnüe muzükal'nüe insztrumentü i narodnüe tancü. (Észt népi hangszerek és néptáncok). Tallin
- TOOMI, U.
1953 Eesti rahvatantsud. (Észt néptáncok). Tallin
- TRAVINA, I.K.
1964 Udmurtszkie narodnüe peszni. (Udmurt népdalok) Izsevszk
- URICKAJA, B.SZ.
1957 Muzükal'naja kul'tura Mordovszkoj ASZSZR. In: Muzükal'naja kul'tura avtonomnüh reszpublik RSZFSZR. Moszkva, 227–246.
- VÁMBÉRY ÁRMIN
1896 A magyarság keletkezése és gyarapodása. Budapest
- VAISANEN, A.O.
1937 Wogulische und Ostjakische Melodien. Helsinki
- 1939 Untersuchungen über die Obugrischen Melodien. Helsinki
- VAISANEN, Y.
1958 „Kisapirtti” 125 suomalaista kansantassia. Porvoo–Helsinki
- VERESCSGIN, G.
1886 Votjaki Szosznovszkogo kraja in Zapiszki Imp. Ruszszkogo Geograficseszko Obscsesztva. XIV. (A szosznovi kerület votjájai): Petersburg
- VIKÁR LÁSZLÓ
1969a Cseremisiz egymagvúság. MTA I. Oszt. Közleményei. 26. 375–385.
- 1969b Votják Trichord Melodies. Studia Musicologica. Bp. 461–471.
- 1980 Mordiv siratódallamok. Zenetudományi Dolgozatok. Bp. 159–173.
- 1986 Volga–Káma–Belaja-vidék finnugor és török népzene gyűjtés. 1958–1979. Budapest

VSZEVOLODSZKIJ-GERNGROSZSZ, V.N. és társai

1933

Igrü narodov SZSZSZR. (A Szovjetunió népeinek játéakai). Moszkva–Leningrád

WICHMANN, Y.

1893

Wotjakische Sprachproben I. Lieder, Gebete, und Zaubersprüche. Helsinki

ZUEV, V.F.

1947

Materialü po etnografii Szibiri 18. v. (1771–1772). (Szibéria a 18. századi néprajzára vonatkozó anyagok). Moszkva–Leningrád

ZSORNICKAJA, M.J.

1973

Szosztojanie i zadaci izucsénija narodnogo horeograficeszkogo iskuszsztva v SZSZSZR. (A szovjet néptáncutatóhelyzete és feladatai). In: IX. Mezsdunarodnij kongressz antropologiceszkij i etnograficeszkij nauk, Csikago, 1973., Moszkva, 1973.

1980a

Fikszzacii plasztiki dvizsénij tradicionnüh tancev hantov i manszi. (A hanti és manysi néptáncok lejegyzése.) In: Polevüe iszszlédovaniija Insztituta Etnografii 1978. Moszkva, 79–80.

1980b

Vergleichen des Studium der Traditionellen Tanzkunst der Ob-Ugrischen Völker. In: Congressus Quintus Internationalis Fenno-Ugristarum Part VIII. Turku, 129–134.

1985

Zustand und Aufgaben der Untersuchung der Choreographischen Volkskunst der Finnisch-Ugrischen Völker der USSR. In: Congressus Sextus Internationalis Fenno-Ugristarum Abstrakts III. Süktüvkar, 65. old.

ZSORNICKAJA, M.J.–SZOKOLOVA, Z.P.

1982

Tradicionnüe korni i elementü szinkretizma v horeografii obszkih ugrov. (A hagyományos gyökerek és a szinkretizmus elemei az obi-ugor táncagyományban.) In: Finnougorszkij muzükal'nüj fol'klor- problemü szinkretizma. Téziszü dokladov. Tallin, 22–24.

Recherches chorégraphiques chez les peuples finno-ougriens

Dans son étude l'auteur tâche de présenter un tableau synthétique de l'état des recherches chorégraphiques chez les peuples finno-ougriens (respectivement ouraliens). En présentant ces oeuvres chez différents peuples, il attire l'attention sur la grande diversité des points de vue que les chercheurs doivent appliquer dans leur travail. Afin de pouvoir, dans la suite, confronter les acquis de nos recherches, et de pouvoir s'en servir pour une méthode comparative unifiée, il faut accorder les points de vue et les méthodes. La comparaison doit être précédée par des recherches complexes dans le même esprit aux cours desquelles les chercheurs explorent les traditions chorégraphiques des différents peuples finno-ougriens et en offrent des documentations variées (film, notation des signes chorégraphiques, photos, descriptions). Au cours des recherches et de la systématisation le même accent doit être mis sur les composants formels, musicaux et fonctionnels de la danse. Au cours de ce travail il faut se servir des méthodes qui ont déjà fait leur preuve dans les recherches folkloriques finno-ougriennes et dans les recherches européennes des danses populaires. On a également besoin d'un système descriptif de la danse, adopté en commun, qui permette une vue d'ensemble aisée et la comparaison internationale des danses fixées par le film.

La comparaison de nos traditions chorégraphiques avec celles des peuples apparentés permettra d'établir les effets de la coexistence d'autrefois, de la séparation et de l'évolution à part pendant des siècles des peuples finno-ougriens.

AZ OBI-UGOR NÉPEK TÁNCBAGYOMÁNYA

Az obi-ugorok táncairól szóló első töredékes információk több mint 200 évvel ezelőtt jelentek meg *P.S. Pallas*, *N.L. Gondatti* és mások híradásaiként. Írásaikban azonban csupán arról tájékoztatnak, hogy az ének vagy egy-egy dramatikus jelenet után „... nem csak a férfiak, hanem a nők és gyermekek is táncoltak”, vagy hogy „... a szereplők minden jelenet után táncolnak”.

A közelmúltból *V.N. Csernecov* és *S.P. Szokolova* megfigyeléseire hivatkozhatunk,¹ akik a táncnak a szokásokban és ceremóniákban betöltött funkciójáról számolnak be, hangsúlyozva az előadások utánzó jellegét, és részletes leírást adnak a táncolók, valamint a közjátékokban szereplők ruházatáról. A táncokra azonban nem fordítottak figyelmet a kutatók.

A hiányosságok pótlására – és hogy a táncokat alaposabban megvizsgálhassuk – 1978-ban tanulmányutat tettünk az Autonóm Hanti-Manysi Körzet berezovszki járásában. A táncokat a szovjet néprajztudós *Szrbui Liszician* módszere szerint jegyeztük le.² A táncokat filmen is megörökítettük és a kísérő dallamokat magnetofonra vettük.

Az adatközlők beszámolója alapján kiderült, hogy századunkban mind a hantik, mind a manysik csak a *medveünnep* alkalmával adták elő táncaikat, és jelenleg már viszonylag kevés jó táncos van. Kiderült az is, hogy a tánctanulásnak nem volt külön alkalma, hanem az ünnep keretében hagyományozódott a tánc és tánckésztség. Ismeretek szülő és páros táncokat, és néha közösen is előadták ezeket. A tánc cselekménye és a hozzá énekelt dal mindig kapcsolatban áll a medvével. A tánc szigorú szabályok szerint zajlott: a rítus színhelyén a táncos odament ahol a medve feküdt, meghajolt előtte, majd a nézők előtt, és csak ezután kezdhetette meg táncát.

A táncmozdulatok elemzésében két általunk feljegyzett medvetáncra, egy nő és egy férfi által előadott változatra támaszkodunk.

Vizsgáljuk meg először a manysik női táncát, az *Akwis jik*-et, a tiszteletre méltó nagymama táncát (1/a, b és c ábra). Figyelemre méltó, hogy a manysik szerint a táncot korábban a *Nagy medveanyó táncának* nevezték. A tánc lassú tempójú, 2/4-es ütemű.

A táncosnő egy nagykendőt borít magára, megfogja a kendő két sarkát, ezekkel befedi a kezét, a harmadik sarok az arcot fedi el, a negyedik pedig a hátán lóg. A medveünnep alatt az arc és a kezek állandóan fedve vannak. Az *Akwis jik* táncot lassan és nyugodtan járják, a felsőtest hangsúlyozottan egyenes tartású. A manysi nő pontos fordulatokat hajt végre, miközben fél-talpon és felfelé nyújtott karokkal áll, majd lágyan hajlított térdrel visszaereszkedik egész talpra. Egész ábrázolásmódjával jeleníti meg a *Méltóságos nagymama táncát*.

A táncot dal és a *szangultap* (manysi húros hangszer) játéka kíséri. A hantik

ugyanazt a hangszert *narsjuch*-nak — éneklő fának — hívják. Ez a hangszer a húros hangszerek családjába tartozik.³

A hanti férfitáncot *E.N. Wagatow* rénszarvastyenyészítő mutatta be, aki maga is részt vett valamikor a medvetáncokon (2. a, b és c ábra).

A táncos speciális ruhát hozott elő a kamrából: bő kabátot, övet és kesztyűt. Eközben sajnálkozva állapította meg, hogy a tánchoz szükséges nyírfakéreg maszk sajnos elveszett. A zene 8/4-es ütemű, a mozgásokat 2/4-ben adta elő.

A hantik és a manysik koreográfiai művészete az általuk előadott táncok alapján megegyező. A hantik és manysik táncában egyaránt a karokon és a felsőtesten van a hangsúly, a lábak mozgása alárendelt szerepet játszik.

A gyűjtött anyagból kitűnik, hogy a hantik és a manysik táncai különleges koreográfiai jelenséget képviselnek. Szibéria más népei (szibériai tatárok és jakutok, az altáji népek valamint a tunguz nyelvű népek mint az evenkenek és evenek) elsősorban kör és csoportos táncokat ismernek, melyek nagyban különböznek az obi-ugor hagyománytól, annak ellenére, hogy a múltban Szibéria egész területén elterjedtek voltak a medvetáncok.

A medveünnep néhány eleme megtalálható a mordvinoknál, az udmurtoknál és a mariknál. Ezeknél a Volga-menti népeknél tehát csak a medveünnep szokásának az emlékei maradtak fenn.

Összevetve a hantik és manysik táncait legközelebbi szomszédaik, a komik táncművészetével, megállapíthatjuk, hogy semmiféle hasonlóságot nem fedezhetünk fel a kettő között.

A komi-szirjének táncai, amelyeket Szaranpaul és Csekurje településeken figyeltünk meg, szorosan kapcsolódnak az orosz táncművészethez. Olyan körtáncok élnek náluk, melyeket népi ünnepélyeken, játékkor és esküvők alkalmával táncolnak. A táncosok egyszerű ritmikus lépésekkel járnak körbe, párosával forognak és lábukkal dobognak a kísérő dal ütemére.

Gyűjtéseink tanúsága tehát az, hogy nincsenek közös vonások az észak-keleti paleo-ázsiaiak — a korjások és csukcsok — medvének szentelt táncai és az obi-ugorok táncai között. Sem a táncok motívumkincse, sem pedig felépítése nem mutat semmiféle egyezést.

Amint már említettük az *obi-ugorok* főként *szólóban, párban, néha kollektíven* adták elő táncaikat s ezek mindig összefonódtak a medvéekkel. A nők táncmódja alapvetően abban áll, hogy lábújjhegyre emelkednek, majd visszaereszkednek a talpukra. A férfitáncra a könnyű, alacsony ugrások a jellemzőek.

A mordvinoknál, mariknál és udmurtoknál nem maradtak fenn azok a táncok, amelyeket a medveünnep alkalmával adtak elő, így elemeznünk kellett a mai táncok formai sajátosságait, hogy felfedezhessünk a hantik és manysik hagyományával rokon vonásokat. Összevetve az obi-ugor táncmozgások jellemző vonásait a Volga-vidék táncával, megállapíthatjuk, hogy alig fedezhetők fel közös jegyek. Az ezen a területen élő, finn nyelvcsaládba tartozó népek jellemző táncmozdulatait a következők: heves lépések, melyekhez a nőknél a cipősarkon végrehajtott könnyed forgás társul, valamint a karok és a felsőtest lágy, kifejezéstartó mozgásai. A férfitánc karakterét a dinamikus, erőteljes dobogás adja meg. Jellemző táncformák az improvizatív páros és csoportos táncok. A tánc előadása közben aktív kapcsolat alakul ki a közönséggel. Nem kevésbé

jellemző, hogy itt a körtáncok is elterjedtek. A táncokat társadalmi és családi ünnepeken adták elő. Így az obi-ugorok táncai a komik és a Volga menti finn nyelvcsaládba tartozó népek táncainál archaikusabbak, szervesen kapcsolódnak a ceremóniákhoz és rítusokhoz.

Az elmondottakból kitűnik, hogy a hantik és manysik medveünnepen előadott táncai – szomszédaik koreográfiai kultúrájával összehasonlítva – elszigeteltek. Ezért különösen érdekes, hogy néhány analóg vonást viszont felfedezhetünk a magyar néptáncban. Az ismert szovjet etnográfus, *S.A. Tokarjev* hívta fel a figyelmünket az obi-ugor és a magyar táncok közötti bizonyos hasonlóságra. Ezt bizonyítják a hantik és manysik táncairól készült filmek, valamint a Magyarország különböző tájain készített táncfelvételek.

Ismeretes, hogy a hitvilág és díszítőművészet néhány elemében is rokon vonásokat őriz az obi-ugorok és a magyarok kultúrája. Tanulságos eredményre vezethetne tehát e népek táncainak összehasonlító vizsgálata.

A tanulságokat összegezve megállapíthatjuk, hogy a nyugat-szibériai tánc kultúra régies vonásai csak az obi-ugoroknál maradtak fenn. A legtöbb finn-ugor népnél ez a rítusokhoz fűződő archaizmus a szomszédos népek hatására már rég eltűnt. Elképzelhető, hogy elmélyültebb kutatással még feltárhatunk egyes részletekben és speciális jegyekben megragadható archaikus elemeket és vonásokat.

Jegyzetek

1. *Csernecov, V.N.*: Periodicseszkie obrjadü i ceremonii u obszkik ugrov, szvjazannüe sz medvedem. (Az obi-ugorok medvével kapcsolatos periodikus szokásai és szertartásai.) In: *Congressus Secundus Internationalis Fenno-Ugristarum*, Helsinki. Pars II. 23–28., VIII. 1965. S. 102–111.
- Szokolova, Z.P.*: Kul't csivotnük v religii. (Állatkultusz a vallásban.) Moszkva, 1972.
2. *Liszician, Sz.*: Zapisz dvizseija. (Mozdulatjelírás.) Moszkva–Leningrád 1940. 99–100.
3. *Hornbostel, E.–Sachs, C.*: Systematik der Musikinstrumentenkunde. Zeitschrift für Ethnologie. Berlin 1914. NN 4–5.

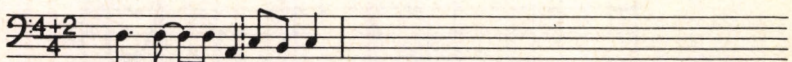
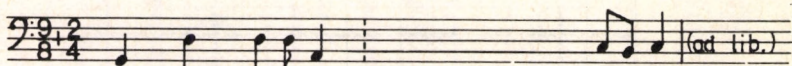
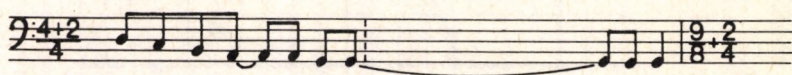
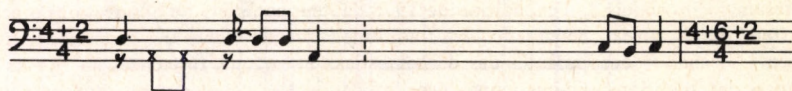
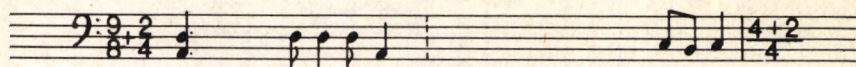
Megjegyzés a mellékletekhez: A kinetográfia (1/c és 2/c ábra) *Fügedi János* munkája.

M.J. JORNITSKAYA

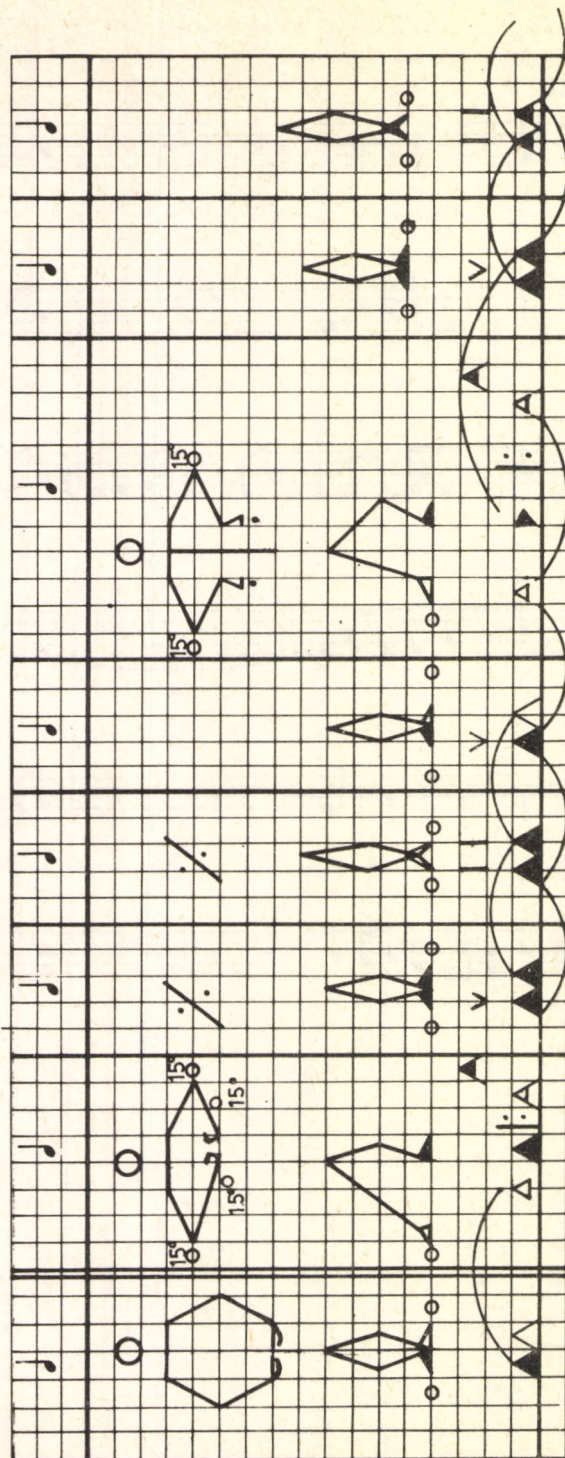
Traditions chorégraphiques des peuples obi-ougriens

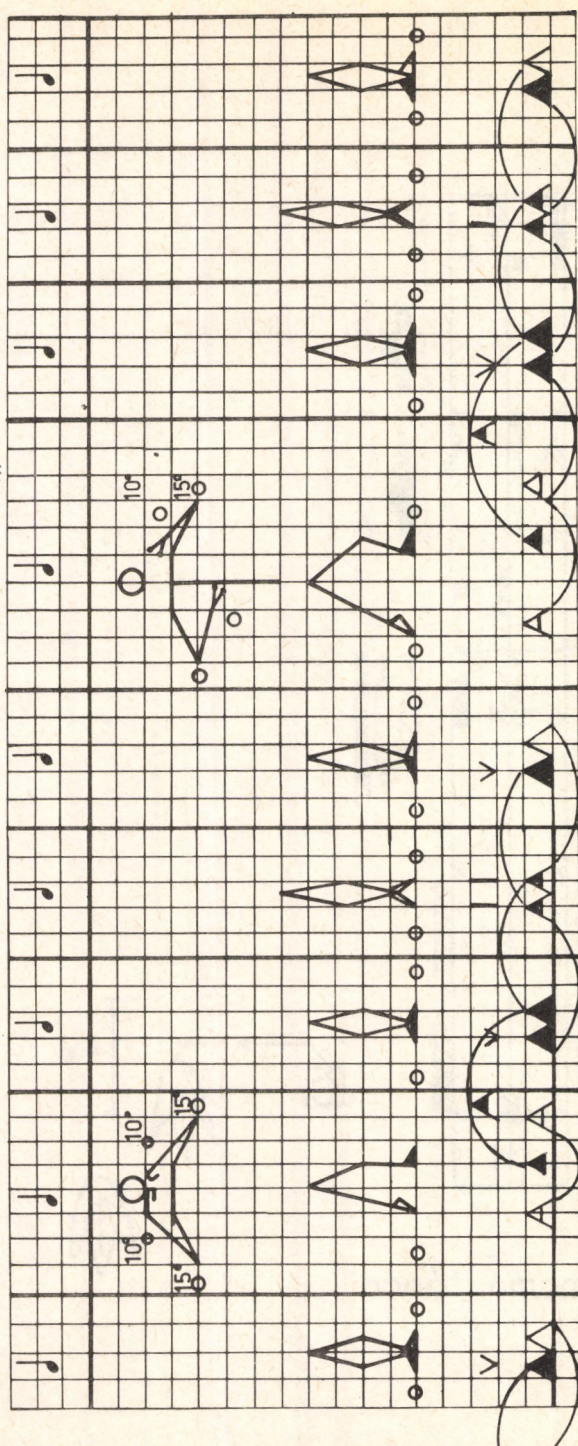
En résumant les acquis de l'expédition de 1978 l'auteur complète les observations précédentes qui n'offrent qu'un tableau défectueux des traditions chorégraphiques des peuples obi-ougriens. Elle présente et analyse des variantes des danses ostiaks et vogouls rattachées au rite de l'ours. Elle compare les traditions obi-ougriennes avec les danses des peuples voisins et des peuples finno-ougriens des bords de la Volga. Comme conclusion elle constate que la tradition des peuples obi-ougriens conserve des traits plus archaïques et diffère par son caractère individuel aussi des cultures chorégraphiques en gros de caractère collectif. Elle est d'accord avec le professeur Tokariov qui attirera l'attention à la ressemblance des danses chez les obi-ougriens et les Hongrois et pousse à des recherches comparatives plus approfondies dans ce domaine.

1/a

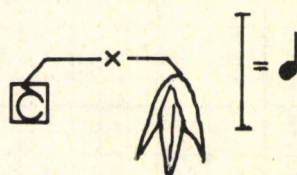
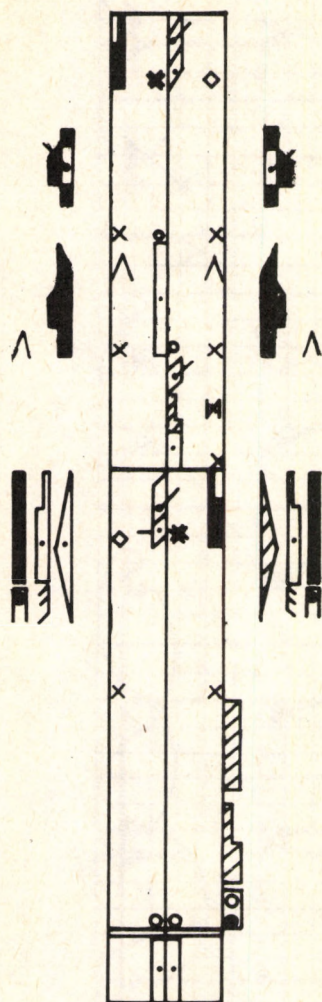
 $\text{♩} = 145$ 


1/b





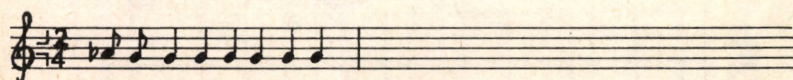
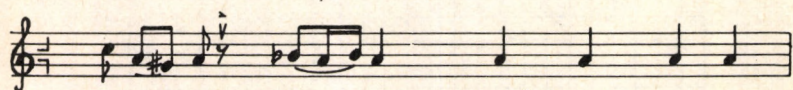
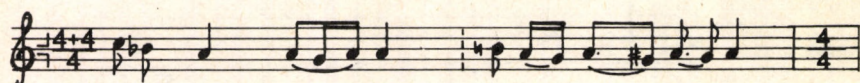
1/c



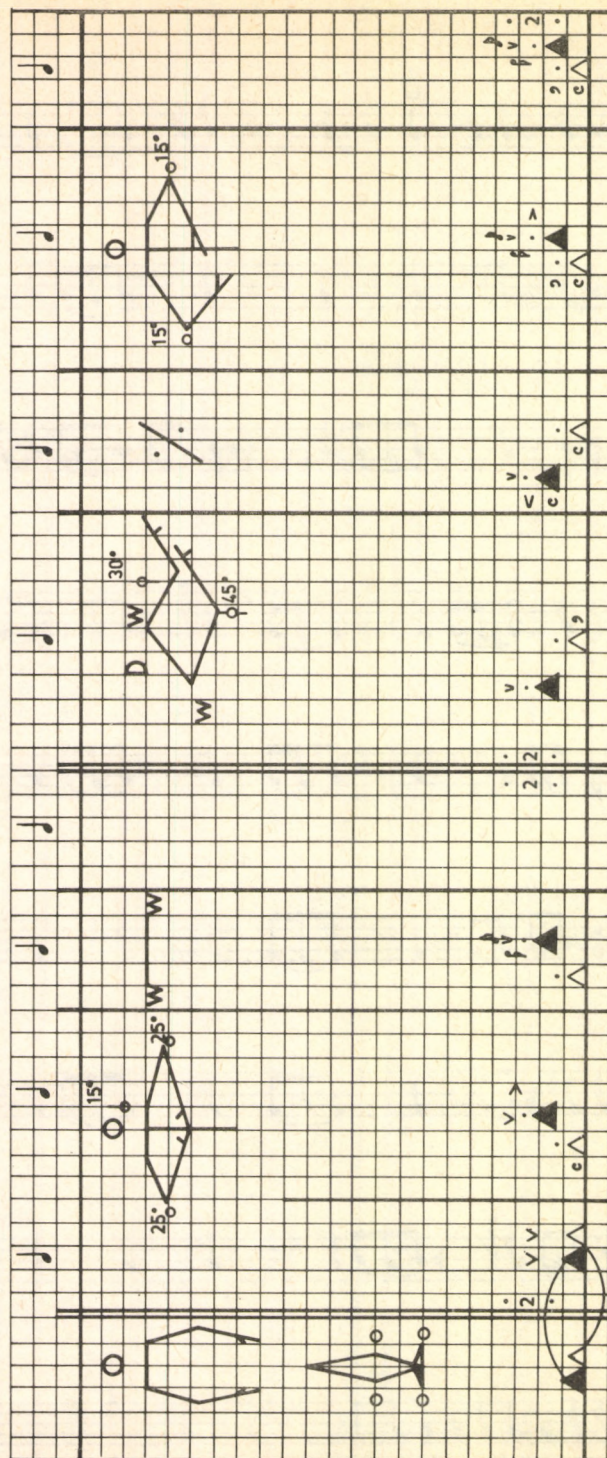
 = nagykendő

"Nagymama tánca"

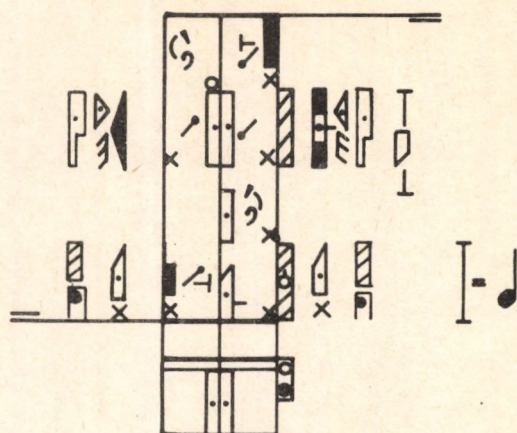
2/a

 $\text{♩} = 60$ 

2/b



2/c



"Medvetánc"

